

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**A LITERATURA NA TELA GRANDE: OBRAS DE RUBEM FONSECA  
ADAPTADAS PARA O CINEMA**

**por**

**ANTONIO CLAUDIO DA SILVA BARROS**

**BRASÍLIA**  
**2007**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**ANTONIO CLAUDIO DA SILVA BARROS**

**A LITERATURA NA TELA GRANDE: OBRAS DE RUBEM FONSECA  
ADAPTADAS PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Professor Doutor Adalberto Müller Júnior.

**BRASÍLIA**  
**2007**

Para minhas irmãs,  
que me acolheram nesse novo espaço.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos da Paraíba, pelo constante incentivo e pela força de sempre.

À minha família, pelo ponta-pé inicial.

Ao Professor Adalberto Müller, por aceitar subir no bonde andando.

Aos colegas de Mestrado.

Aos professores e funcionários da pós-graduação em Literatura da UnB.

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

## **Cinema novo**

*Caetano Veloso/Gilberto Gil*

*O filme quis dizer: "Eu sou o samba"  
"A voz do morro" rasgou a tela do cinema  
E começaram a se configurar  
Visões das coisas grandes e pequenas  
Que nos formaram e estão a nos formar  
Todas e muitas: "Deus e o diabo", "Vidas secas", "Os fuzis", "Os Cafajestes", "O padre e a moça", "A grande feira", "O desafio"  
Outras conversas, outras conversas sobre os jeitos do Brasil*

*A bossa-nova passou na prova  
Nos salvou na dimensão da eternidade  
Porém aqui embaixo "a vida", mera "metade de nada"  
Nem morria nem enfrentava o problema  
Pedia soluções e explicações  
E foi por isso que as imagens do país desse cinema  
Entraram nas palavras das canções*

*Primeiro, foram aquelas que explicavam  
E a música parava pra pensar  
Mas era tão bonito que parasse  
Que a gente nem queria reclamar*

*Depois, foram as imagens que assombravam  
E outras palavras já queriam se cantar  
De ordem, de desordem, de loucura  
De alma à meia-noite e de indústria  
E a terra entrou em transe  
No sertão de Ipanema  
Em transe no mar de Monte Santo  
E a luz do nosso canto, e as vozes do poema  
Necessitaram transformar-se tanto  
Que o samba quis dizer: "eu sou cinema"  
O samba quis dizer: "Eu sou cinema"*

*Aí "O anjo nasceu"  
Veio "O bandido", "Meteorango"  
"Hitler, terceiro mundo"  
"Sem essa aranha", "Fome de amor"  
E o filme disse: "eu quero ser poema"  
Ou mais: "quero ser filme e filme-filme"  
"Acossado" no "limite" da "Garganta do diabo"  
Voltar à Atlântida e ultrapassar "O eclipse"  
Matar o ovo e ver a Vera Cruz*

*E o samba agora diz: eu sou a luz  
Da "Lira do delírio", da alforria de "Xica"  
De "Toda a nudez" de "Índia"  
De "Flor" de Macabéia, de "Asa branca"  
Meu nome é "Stelinha", é "Inocência"  
Meu nome é Orson Antonio Vieira Conselheiro de "Pixote"  
"Super Outro"  
Quero ser velho, de novo eterno,  
Quero ser novo de novo  
Quero ser "Ganga bruta" e clara gema  
Eu sou o samba, viva o cinema  
Viva o cinema novo!*

## RESUMO

Esta dissertação apresenta as relações intertextuais da obra de Rubem Fonseca, mais especificamente o vínculo dela com o cinema, cuja mais evidente concretização são as adaptações cinematográficas. Duas delas são aqui analisadas: *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (Davi Neves, 1971) e *A grande arte* (Walter Salles, 1991). Para tanto, estuda-se como as artes Literatura e Cinema relacionam-se, as teorias das adaptações que consideram a fidelidade ao texto original uma necessidade menor e que as concebe como uma leitura intertextual de textos pré-existentes, além do estilo cinematográfico e literário que mais influenciou essas obras: o *noir*. Os filmes são considerados leituras feitas por autores-cineastas da obra de Rubem Fonseca, que por sua vez também possui vínculos anteriores.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, literatura, cinema, adaptações, noir, Davi Neves, Walter Salles.

## ABSTRACT

This dissertation presents the intertextual relations in Rubem Fonseca works, specifically the link that they have with the cinema, whose more evident reference are the cinematographic adaptations. Two of these films are analyzed: *Lúcia McCartney, uma garota de program* (Davi Neves, 1971) and *High Art* (Walter Salles, 1991). The adaptations are analyzed through the study of how Literature and Cinema mix with each other, of the theories of adaptations that consider the fidelity to the original text a minor necessity and that conceive them as an intertextual reading of preexisting texts, and of the cinematographic and literary style that more influenced these works: *noir*. The films are considered as readings made of Fonseca texts, which in turn also possess previous bonds, by filmmakers.

Keywords: Rubem Fonseca, literature, cinema, adaptations, noir, Davi Neves, Walter Salles.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO, 1.
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, 5.
  - 2.1. NARRATIVA, 5.
  - 2.2. LITERATURA, 5.
  - 2.3. CINEMA, 10.
  - 2.4. CINEMA E LITERATURA, 16.
  - 2.5. ADAPTAÇÕES, 22.
  - 2.6. ROMANCE E FILME POLICIAL E ESTILO *NOIR*, 28.
3. LÚCIA MACCARTNEY VAI AO CINEMA, 33.
  - 3.1. “LÚCIA MACCARTNEY”: CONTO, 36.
  - 3.2. INTERTEXTUALIDADE EM “LÚCIA MCCARNEY”, 37.
  - 3.3. A TRANSGRESSÃO, 40.
  - 3.4. “O CASO DE F. A.”: CONTO, 42.
  - 3.5. LÚCIA MACCARTNEY VAI AO CINEMA, 45.
4. *A GRANDE ARTE* E A SÉTIMA ARTE, 62.
  - 4.1. O OUTRO MANDRAKE, 65.
  - 4.2. ENCARNAÇÕES MANDRAQUEANAS, 68.
  - 4.3. *A GRANDE ARTE*: ROMANCE, 69.
  - 4.4. INTERTEXTUALIDADE EM *A GRANDE ARTE*, 72.
  - 4.5. *HIGH ART*, 79.
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS, 92.
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 94.

ANEXO

## 1. Introdução

O presente trabalho é a conclusão de mais uma etapa em um processo que já dura sete anos dentro do meu percurso acadêmico: o estudo da obra de Rubem Fonseca. Nesse processo, busco compreender sua construção estética e a significação social dessa elaboração, bem como sua interação com outras obras e meios de expressão.

Dentre os vínculos que os textos de Fonseca possuem com outras áreas, um foi escolhido para ser trabalhado com mais profundidade: as relações da sua ficção com o cinema. Mesmo sendo um estudioso da linguagem, meu mergulho no universo cinematográfico, que só conhecia como leigo, foi, apesar de prazeroso, penoso, pois foi necessário pesquisar dentro da vasta teoria disponível sobre a arte, apesar da pouca idade dela, os conceitos que mais se coadunavam com os objetivos desse trabalho. Tive de aprender a identificar a linguagem do cinema e a lê-la, em busca de significados. Esse foi um caminho sem volta, pois, invariavelmente, desde que a ingenuidade do espectador leigo foi rompida em mim, os filmes me parecem peças a serem, além de fruídas, analisadas, dissecadas, investigadas, numa relação semelhante à que tenho com a literatura já há alguns anos.

Apesar de quase sempre mencionada pela crítica, a ligação da obra de Rubem Fonseca com o cinema quase nunca foi contemplada com um estudo de maior fôlego<sup>1</sup>. A arte cinematográfica pode ser encontrada na ficção de Fonseca na forma de variadas manifestações. No plano conteudístico, vão desde constantes menções feitas pelas personagens de freqüentarem o cinema ou assistirem a filmes na televisão, passando pela citação de nomes de filmes, atores, atrizes, diretores, técnicos, cinemas, chegando até a um romance cujo pano de fundo é o universo cinematográfico: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), livro narrado por um cineasta, que na tentativa de adaptar contos do obscuro escritor russo Isaac Bábel, cai em uma trama policial que envolve pedras preciosas e manuscritos raros perdidos desse autor.

Quanto à forma, a linguagem ágil, elíptica, cortada e montada episódica e anti-convencionalmente, os diálogos às vezes desacompanhados dos verbos *discendi*, que são substituídos pelo nome da personagem que enuncia, seguido de dois pontos, à maneira dos roteiros, são exemplos. Essa linguagem pode ser vinculada, além disso, a

---

<sup>1</sup> Segundo levantamento do site do autor, há apenas dois trabalhos acadêmicos, em um universo de quase cem teses e dissertações, que tratam do tema, um deles sobre a influência do cinema no romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e o outro sobre o livro e o filme *A grande arte*. <http://www.rubemfonseca.com.br/>

outras manifestações visuais, como a televisão, o teatro e as histórias em quadrinhos. Também é possível a identificação de angulações e planos visuais nas narrativas do escritor: a personagem Lúcia McCartney, por exemplo, já no conto “Lúcia McCartney” é fotografada em close, enquanto o romance *A grande arte* é construído em plano aberto, não só do espaço físico, mas também da configuração social brasileira.

A concretização mais evidente da convivência dos escritos de Fonseca com os meios audiovisuais está nas adaptações deles para o cinema, a televisão<sup>2</sup> e o teatro<sup>3</sup>. Mas o envolvimento do escritor com esses meios não se resume às transposições dos seus textos para eles. Com relação ao cinema, por exemplo, Fonseca foi premiado pela escrita do roteiro original do filme *Stelinha* (1990), e a respeito dos palcos, traduziu para o português uma grande peça do teatro moderno, *Hedda Glaber*, criada pelo norueguês Henrik Ibsen.

Esse estudo se foca em duas adaptações da obra de Rubem Fonseca para o cinema: *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971) e *A grande arte* (1991). Os filmes aqui analisados são considerados peças dentro de um universo intertextual, em que textos nos mais variados suportes influenciam e são influenciados por outros textos.

Essa visão teórica das adaptações como um diálogo entre textos está exposta no segundo capítulo da dissertação, a “Fundamentação teórica”, em que apresento conceitos que servem de base para a análise dos textos. Inicialmente, exponho o que há em comum nos gêneros literário e cinematográfico com os quais trabalho: a narratividade<sup>4</sup>. Após isso, faço um recorte na Teoria da Literatura e apresento conceituações sobre o conto e o romance<sup>5</sup> (gêneros literários aqui analisados) e sobre a presença da personagem ficcional na literatura e no cinema<sup>6</sup>. A teoria sobre cinema contempla o desenvolvimento da linguagem do meio, originada do teatro e da literatura, a linguagem cinematográfica em si e as variadas vertentes que formam a chamada Teoria do Cinema<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup>Dentre algumas, *Agosto* (TV Globo, 1993), *Lúcia McCartney* (TV Globo, 1994) e *Mandrake* (HBO, 2005).

<sup>3</sup>*Lúcia McCartney*, adaptação de Geraldo Carneiro, direção de Miguel Falabella, com Maria Padilha, Tony Ramos, Nelson Dantas e outros, 1987; *O cobrador*, adaptação coletiva, direção de Beth Lopes, 1990, entre outras releituras para os palcos.

<sup>4</sup>Todorov, 1972.

<sup>5</sup>Cortázar, 1993.

<sup>6</sup>Candido et al., 1976.

<sup>7</sup>Deleuze, 1985 e Stam, 2003.

Exibo, ainda no segundo capítulo, as teorias que relacionam a literatura com o cinema, sejam eles mundiais ou brasileiros<sup>8</sup>. Dentre essas relações, foco nas adaptações e no reduzido valor que a noção de fidelidade ao texto original tem no estudo delas<sup>9</sup>, e como elas são consideradas, segundo a noção de intertextualidade, um hipertexto (o filme) relacionado com um hipotexto (a obra literária)<sup>10</sup>. Por fim, apresento a teoria do gênero e estilo estético que mais influenciou os textos de Fonseca com os quais trabalho mais aprofundadamente e os filmes analisados, em especial *A grande arte: o noir*<sup>11</sup>.

No terceiro capítulo, “Lúcia McCartney vai ao cinema”, analiso os contos “Lúcia McCartney” e “O caso de F.A.” Início com aspectos dos textos de Fonseca que podem ser encontrados não só nesses contos, mas que são elementos quase fundadores da sua obra, a exemplo da antiliterariedade dos temas e da estrutura. Parto, então, para a análise de “Lúcia McCartney”, na qual destaco seus aspectos intertextuais e a significação social da personagem, e de “O caso de F.A.”, em que o centro analítico é a personagem Mandrake das primeiras aparições na obra de Fonseca. No item “Lúcia McCartney vai ao cinema”, analiso a obra não mais individual de Rubem Fonseca, mas a de uma equipe capitaneada por Davi Neves, da qual Fonseca toma parte como roteirista, que é *Lúcia McCartney, uma garota de programa*. Estudo o filme como um texto, apesar de intertextualmente ligado aos contos, independente deles. Faço remissões aos textos literários apenas quando é necessário ao entendimento do filme.

Na abertura do quarto capítulo, “*A grande arte* e a Sétima arte”, faço um percurso das ligações do universo fonsaqueano com o próprio universo e com outros mundos, para analisar, assim, o caminho percorrido pela personagem Mandrake dentro e fora da obra de Fonseca. Constato como essa personagem vai amadurecendo e atinge sua plena forma no romance *A grande arte*. Apresento leituras da personagem feitas por outros autores e faço uma análise vertical da interpretação que a equipe dirigida por Walter Salles Jr., e da qual Rubem Fonseca também participa, fez de Mandrake no filme *A grande arte*.

Além desses, há outros filmes adaptados da ficção do escritor, como *Relatório de um homem casado* (1973), feito a partir do conto *Relatório de Carlos*<sup>12</sup> e *Bufo e*

---

<sup>8</sup> Pasolini, 1982; Stam, 2003; Xavier, 2005 e Avellar, 1986 e 1994.

<sup>9</sup> Naremore, 2000 e Stam, 2003.

<sup>10</sup> Genette, 1997.

<sup>11</sup> Mattos, 2001; Reimão, 2005 e Mascarello, 2006.

<sup>12</sup> *A coleira do cão*, 1965.

*Spallanzani* (2001), do romance homônimo<sup>13</sup>. Por ser um cineasta frustrado, como ele próprio confessou<sup>14</sup>, o consolo de Rubem Fonseca foi criar imagens usando palavras: “Sou um cinéfilo que foi condenado a escrever.”

---

<sup>13</sup> O principal motivo para o primeiro filme não ter sido inserido no corpus de análise do trabalho foi a dificuldade em encontrar uma cópia dele; já o segundo, a mais recente adaptação de Fonseca para o cinema comercial, não foi incluído porque faria o trabalho sair dos padrões de tamanho para dissertações de mestrado.

<sup>14</sup> Geneton Moraes Neto, A queda da Bastilha: Em Paris, Rubem Fonseca quebra o silêncio e fala de seu amor pelo cinema. In: *Jornal do Brasil*, 20/06/1987. <http://www.rubemfonseca.com.br/>

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1. Narrativa

Narrar, ou contar histórias, é uma característica própria de qualquer sociedade humana, seja em que tempo ou em que espaço ela se encontre. Através desse ato, inicialmente oral na história da humanidade, costumava-se passar adiante principalmente experiências culturais e simbólicas, tradições e acontecimentos locais às gerações mais novas. O desenvolvimento da escrita e, mais ainda, da imprensa, permitiu a eternização das narrativas e uma ampliação do público que a elas tinha acesso. Os interesses e temas ampliaram-se e, desde então, inclusive os suportes das narrativas diversificaram-se.

A narrativa é uma “hierarquia de instâncias”, diz Roland Bhartes<sup>15</sup>. Isso significa que para acompanhar uma narrativa, tem de se considerar que ela é formada de níveis encadeados, que, seguidos, revelam um “fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical”. Seguir uma narrativa, portanto, não é apenas passar de uma palavra a outra, mas passar de um nível a outro, em sentido vertical, profundo. Para perseguirmos a significação da narrativa temos de perpassá-la horizontal e verticalmente, pois esta significação a atravessa em todas as direções.

### 2.2. Literatura

O estudo da estrutura narrativa parte da forma, mas não se limita a ela. A análise de como os signos são arranjados na obra literária é somente o ponto de partida que resulta no estudo da significação da peça literária; pode-se dizer que o analista faz um percurso, que começa com a descrição dos fenômenos, e cujo resultado é a interpretação deles. Quando alcançar o nível da significação, a análise já terá passeado por toda a estrutura formal da obra, o que sustentará com mais firmeza a interpretação feita pelo analista.

Todorov<sup>16</sup> afirma que a narrativa é impulsionada por duas forças contrárias: a mudança e a repetição. A narrativa acompanha fatos que se sucedem no tempo e no espaço, fatos que, para avançarem, necessitam mudar, acontecer (mudança). Porém, mesmo que o acontecimento presente seja inédito, ele está condicionado ao passado e ao futuro, e aí está a repetição, a presença, no acontecimento (ou no que acontece), do que aconteceu (e do que acontecerá). A obra literária apresenta dois

---

<sup>15</sup> Roland Bhartes et alli, *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Novas perspectivas de comunicação. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. p. 26.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 35.

sistemas de significação, um denotativo – os elementos lingüísticos – e outro conotativo – as unidades literárias. Tentar interpretar a obra estudando apenas um dos sistemas é fazer um trabalho incompleto, já que ela nada mais é do que a junção inseparável dos dois, ou “o todo indissolúvel” de que fala Antonio Candido<sup>17</sup>, formado não só por elementos estruturais, mas também por elementos contextuais, os quais devem ser considerados não mais isolados, já que estão entremeados na própria “tessitura” literária.

A obra literária é uma realidade complexa, que deve ser vista sob diversos ângulos, correndo-se o perigo de se ser simplificador ao considerar apenas um retalho dela<sup>18</sup>. Na obra literária, a realidade é transformada, ela sofre uma *deformação*, pois se é transposta para o livro tal qual existe, não se configura em literatura, mas em documento. Essa mediação, esse afastamento da realidade, é o que Candido chama de processo de redução estrutural. Nas palavras dele:

(...)o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia.<sup>19</sup>

Antonio Candido afirma que nada melhor para chamar atenção para uma realidade do que exagerá-la. Justamente é isso o que Rubem Fonseca faz em, por exemplo, “O cobrador”<sup>20</sup> (e em parte da sua obra): ele fotografa a realidade, mas a transforma ao saturar suas cores.

Segundo Todorov, pode-se ter duas atitudes diante da literatura: uma atitude teórica e uma descritiva. A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico, ou seja, não se pretende descrever a obra. Esse crítico reforça a necessidade de tratar a Literatura como tal, e de estudá-la sem envolver primordialmente outras áreas do conhecimento.

Dentre os gêneros narrativos literários os destaques são certamente o conto e o romance, dos quais se originam atualmente novos gêneros narrativos, não necessariamente literários. Julio Cortázar atesta a importância do romance com as seguintes palavras:

---

<sup>17</sup> Antonio Candido, Crítica e sociologia, In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro), p. 7.

<sup>18</sup> Antonio Candido, op. cit.

<sup>19</sup> Antonio Candido, Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p.46.

<sup>20</sup> *O cobrador*, 1979.

A presença inequívoca do romance em nosso tempo se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver. O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Abarca-a inteiramente por fora (como já o fazia a narrativa clássica) e procura penetrar na transparência enganosa que lhe concede pouco a pouco uma entrada e uma topografia.<sup>21</sup>

Cortázar trata da ousadia lingüística do gênero dizendo que ele não tem escrúpulos, é corajoso, sem preconceitos “profundamente imoral”. “Não há personagens no romance moderno, há somente cúmplices”, diz ele. Cúmplices que quase sempre nos condenam, a nós leitores, pois refletem o estado pouco confortável dos habitantes da sociedade moderna, e estão mais próximas dos leitores do que as personagens do romance clássico, andam ombro a ombro conosco, estão nas ruas, nos ônibus, nos apartamentos, nos barracos, nas fazendas; denunciam as nossas fraquezas porque convivem conosco. Porém, ao mesmo tempo nos defendem, porque nos ajudam a “compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana de nosso tempo”.<sup>22</sup>

O outro gênero literário narrativo que se pode destacar, o conto, tem como mais evidente diferencial com relação ao romance a noção de limite, limite mesmo físico. Cortázar compara o romance ao filme, por ser este uma obra aberta, *romanesca*, e o conto à fotografia, por ambos pressuporem um recorte, uma limitação de uma realidade, mas que, paradoxalmente, é um fragmento tão representativo dessa realidade que ele passa a ser mais significativo e representá-la melhor do que ela própria, pois transcende aquele espaço reproduzido.

No cinema e no romance, “a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos.”<sup>23</sup>

Já na fotografia e no conto, sente-se

necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.<sup>24</sup>

Enquanto o romance tem um efeito cumulativo no leitor, o conto é incisivo, pode-se dizer até ansioso, pois não tem tempo a perder; deve apontar seus propósitos

<sup>21</sup> Julio Cortázar, *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 67.

<sup>22</sup> Julio Cortázar, op. cit., p. 68.

<sup>23</sup> Julio Cortázar, op. cit., p. 151

<sup>24</sup> Julio Cortázar, op. cit., pp. 151/152.

desde as primeiras frases, mesmo que inicialmente o leitor não tenha consciência disso. Como o contista não dispõe de tempo e espaço, e “não pode proceder cumulativamente”, o que falta em horizontalidade é compensado em verticalidade, em adensamento literário. Esse acúmulo literário em tão pouco espaço resulta em uma explosão: tensão e intensidade típicas do conto.

Independentemente do tema do conto, que pode ser do mais singelo prosaísmo ou um fato extraordinário, o que dá verticalidade ao texto é o tratamento literário dispensado a ele pelo escritor, a técnica que ele emprega para desenvolver esse tema. Cortázar define como tratamento literário do tema do conto

a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.<sup>25</sup>

Mas o tema que tocou tanto o escritor, a ponto de este escrever um conto tendo-o como mote, também deve mover o leitor. O contista deve tratar o tema com “intensidade e tensão”, tratá-lo com um

estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite ou mesmo exige.<sup>26</sup>

Um elemento comum aos gêneros literários narrativos e de capital importância na construção ficcional das obras é a personagem. Não se nega a aparição da personagem na poesia, porém nesse gênero ela é menos evidente. Os elementos narrativos estão imbricados na trama textual, são dependentes uns dos outros e separá-los só é possível com intuítos didáticos. Antonio Candido afirma:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.<sup>27</sup>

A personagem, apesar de exercer papel importantíssimo no romance, não é auto-suficiente, pois só adquire sentido em um contexto do qual participam outros elementos e em que ela é parte de um sistema. Ela não é o único pilar sobre o qual está erigida a construção literária, pois desta participam também narrador, espaço, tempo, entre outros.

<sup>25</sup> Julio Cortázar, op. cit., p. 156.

<sup>26</sup> Julio Cortázar, op. cit. p., 157.

<sup>27</sup> Antonio Candido et alli, *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 43.

A personagem é um ser construído e por isso mesmo quase sempre melhor acabado do que as pessoas “reais”. Só na ficção temos a capacidade de conhecer completamente a personalidade de alguém, de vê-la transparente e de apreender os aspectos, principalmente psíquicos, de que é formada a personagem. Mesmo sendo a personalidade desta mais retalhada, menos complexa do que a personalidade do indivíduo “real”, ela é mais completa e é possível a apreensão quase total dos seus traços característicos.

A personagem é tão elástica quanto lhe permite o infinito uso que o escritor pode fazer das palavras, pois estas são a matéria-prima daquelas. A personagem

está sujeita às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística.<sup>28</sup>

Ela é coerente à medida que os outros elementos que formam a estrutura da obra são coerentes, isoladamente e segundo as suas relações. E essa obra a que nos referimos pode ser tanto literária quanto cinematográfica ou teatral.

As personagens da literatura e do cinema podem convergir, mas sobretudo diferem-se. Paulo Emílio Sales Gomes, sobre a relação entre literatura e cinema, afirma: “Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao conto e ao romance que o cinema se vincula.”<sup>29</sup> A personagem do cinema, assim como a do teatro, é encarnada por uma pessoa real, mas com poderes que só a da literatura apresenta: a mobilidade e a desenvoltura.

Enquanto na literatura a personagem existe através do extraordinário poder da palavra, o cinema possui outros recursos para a construção dela, que é fixada, sobretudo, por um contexto visual. Se fisicamente as personagens cinematográficas são dadas prontas, psicologicamente elas “permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade.”<sup>30</sup>

A personagem do cinema, transposta da literatura ou não, é representada por um artista que já é por si só uma personagem, um mito, por mais familiar que seja ao espectador. P. E. Sales Gomes diz que os típicos atrizes e atores de cinema encarnam a si mesmos, sempre, em todo filme. Isso quer dizer que as personagens passam mas os interpretantes ficam. Uma possível explicação para esse fenômeno é o culto à pessoa

<sup>28</sup> Antonio Candido et alli, op. cit., p. 64.

<sup>29</sup> Antonio Candido et alli, op. cit., p. 85.

<sup>30</sup> Antonio Candido et alli, op. cit., p. 90.

célebre da sociedade contemporânea, em que é atribuída mais importância à vida privada do que aos aspectos profissionais do artista. Figura célebre que permanece não é o ator ou a atriz, mas uma outra personagem criada (pela própria pessoa, conscientemente ou não, ou pela mídia) para satisfazer desejos pessoais e/ou coletivos dos espectadores, que necessitam simbolizar seu meio, fantasiar para viver.

Cada vez que é lido, o romance se renova, mesmo sendo datado de séculos atrás, assim como se renovam as “pessoas” que vivem nele; se atualizam, pois são invocadas em tempo histórico bem diverso. Da mesma forma, o registro cinematográfico, e a personagem presente nele, “nos impõem até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmado.”<sup>31</sup>

As teorias da intertextualidade dizem que todo texto mantém relação com outros e que por isso está sempre vinculado a um intertexto. “Intertextualidade” foi a tradução dada por Julia Kristeva nos anos 60 para o “dialogismo” desenvolvido por Mikhail Bakhtin nos anos 30 do século XX. Robert Stam afirma que “o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. (Um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer “complexo de signos”, desde uma frase, um poema, uma canção, uma peça, até um filme).”<sup>32</sup>. Portanto, todo texto é tecido com fios de outros textos, “fórmulas anônimas inscritas na linguagem” que variam desde o seu uso consciente passando pela citação inconsciente até as combinações, os mosaicos, os palimpsestos, as inversões do tecido-texto, ou parte dele, seus fios. O dialogismo proporciona infinitas possibilidades de combinação, as quais estão disponíveis na cultura através da produção de práticas discursivas. Torna-se quase impossível “destecer” todos os componentes que formam a tessitura de um texto porque algumas relações não são identificáveis, por estarem sutilmente disseminadas no processo dialógico intertextual.

### **2.3. Cinema**

A idéia de cinema (“flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo”) é anterior à própria arte. A apresentação de imagens em uma tela, usando a luz para isso, já era feita na China feudal através da projeção de sombras, manipuladas por pessoas postadas atrás da tela, as chamadas sombras chinesas. Alguns conceitos que poderíamos pensar ser próprios do cinema já podiam ser notados antes mesmo de ele surgir, como a

---

<sup>31</sup> Antonio Candido et alli, op. cit., p. 95.

<sup>32</sup> Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003. p. 225.

divisão em planos e as colagens, na pintura, e os planos montados um ao lado do outro, na música<sup>33</sup>. O homem descobriu que podia fotografar *o instante que passa* (com mecanismos como a câmara escura e a máquina fotográfica) e passou a desejar também capturar *o instante passando*.

As primeiras imagens geradas e exibidas pelo engenho criado por Louis e Auguste Lumière – batizado de cinematógrafo –, de operários na saída da usina pertencente aos irmãos e da chegada de uma locomotiva a uma estação, eram simples registros da realidade corriqueira, espécie de fotografias animadas. A noção de que o invento além de registrar poderia narrar foi percebida pelo ilusionista Georges Méliès, que tentou adquirir o cinematógrafo dos irmãos Lumière, que se recusaram a negociar o engenho. Inicialmente, o intuito de Méliès era incrementar seus espetáculos de mágica, mas só conseguiu o aparelho através de outro inventor, o inglês Robert Willian Paul.

A arte cinematográfica em si, e conseqüentemente uma linguagem a ela vinculada, só nasceu em 1902, sete anos após as primeiras exposições públicas de imagens em movimento, quando Méliès rodou *Viagem à Lua*, uma ficção científica que usava efeitos e truques primitivos, além de cenários, figurinos, atores, maquiagem, em oposição ao estilo documentarista das primeiras películas. “E a busca dessa linguagem constituiu a história da arte cinematográfica e condicionou a própria narrativa.”<sup>34</sup>

O desenvolvimento dessa linguagem deve-se também a outro nome central: David Griffith, que com filmes como *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916) fez experimentações como tirar a câmera do suporte fixo e usar a montagem dinamicamente, como mais um elemento que atribuía sentido à narrativa. Griffith fez um uso paradigmático da linguagem que vinha se desenvolvendo nas duas décadas anteriores, cujo ciclo evolutivo pareceu se completar no final dos anos 1920, com a chegada da sonorização ao cinema.

Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema*, defende o uso de várias teorias para compreender essa arte, por ser ela sinestésica e composta por múltiplos registros, formando assim um diversificado panorama de textos. A visão multicultural de Stam é mostrada em declarações como a que afirma que apesar de o filme longa-metragem hollywoodiano ser considerado exemplo de verdadeiro cinema, para ele, “o cinema

---

<sup>33</sup> José Carlos Avellar, *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. p. 94.

<sup>34</sup> Gustavo Dahl et alli. e Flávio Moreira Costa (coord.), *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Pref. Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor S.A., 1966. p. 24.

“verdadeiro” existe sob diversas formas: ficção e não-ficção, realista e não-realista, mainstream e de vanguarda. Todos são dignos de nosso interesse.”<sup>35</sup>.

Stam, apesar de não tentar definir a teoria do cinema, pelo fato de ela envolver as mais variadas disciplinas e falar sobre ela é ter de incluir essas diferentes áreas afins, dá um panorama geral do que trata a disciplina:

a teoria do cinema é um corpo de conceitos em permanente evolução concebido para explicar o cinema em suas várias dimensões (estética, social, psicológica) para uma comunidade de estudiosos, críticos e espectadores interessados<sup>36</sup>.

Gilles Deleuze divide sua obra sobre o Cinema em dois tomos: *Cinema 1. A imagem-movimento*<sup>37</sup> e *Cinema 2. A imagem-tempo*. Assim, separa os dois grandes tipos de imagens de que se constitui a arte cinematográfica. A imagem-movimento (“conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros”) seria predominante no cinema clássico, historicamente situado até a Segunda Guerra Mundial. Ela constitui uma narrativa cujo tempo é representado de maneira indireta. Esse tipo de imagem subdivide-se em outras: imagem-percepção (“conjunto de elementos que agem sobre um centro e que variam em relação a ele”); imagem-ação (“reação do centro ao conjunto”); imagem-afecção (“ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, absorve uma ação exterior e reage no interior”).

Em *A imagem-movimento*, Deleuze recorre à teoria que Henri Bergson desenvolveu sobre o movimento no livro *Matière et Mémoire* (1896). Esse filósofo já apresenta a descoberta da imagem-movimento e da imagem-tempo, as quais Deleuze toma, desdobra e aplica ao cinema. Deleuze afirma que as novidades no início não aparecem, mas só se mostram aos poucos, primeiramente apenas as características comuns ao estabelecido, e só depois, quando estão consolidadas, se revelam. O cinema também percorreu esse caminho: em seus primórdios, imitava a percepção natural (os irmãos Lumière, e tantos outros, e suas imagens documentais da “vida real”), e não tinha, portanto, desenvolvido uma linguagem própria.

De um lado, a câmera era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e

<sup>35</sup> Robert Stam, op. cit., p. 19.

<sup>36</sup> Robert Stam, op. cit., p. 20.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1: A imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema encontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*.<sup>38</sup>

A imagem-movimento não é uma fotografia animada, mas uma imagem formada de movimento, “identidade absoluta” entre os dois conceitos. Enquanto a imagem-movimento articula o tempo através da montagem, a imagem-tempo não necessita desse elemento, pois ela é a expressão viva do tempo, tem significado em si.

Para Deleuze, o enquadramento determina um sistema fechado, que abrange tudo o que está presente na imagem: personagens, acessórios, cenários. Ele afirma que a divisão das partes constituintes do cinema não seria, como para Pier Paolo Pasolini, relacionada à lingüística: cinenema (“relações criativas entre o plano e seus objetos”) correspondendo à unidade mínima, à maneira do fonema, e o plano correspondendo ao monema. Essa divisão estaria mais próxima do sistema informático, por se aliar a duas tendências: a saturação e a rarefação, quando o sistema ora tende para dados numerosos, ora para a redução deles. Deleuze exemplifica afirmando que a tela grande e a profundidade de campo tendem à “multiplicação de dados independentes” e, portanto, à saturação, enquanto a rarefação se dá quando o objetivo é destacar determinado objeto ou quando o conjunto (plano) é esvaziado de certos subconjuntos (objetos), a exemplo das paisagens desertas e dos interiores vazios.

O quadro dos quadros é a grande tela, que iguala coisas díspares como “sistema astronômico e gota d’água, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto”, atribuindo a elas um denominador comum quanto a luz, revelo, distância; “o quadro assegura uma desterritorialização da imagem”.<sup>39</sup>

A noção de extracampo “remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”<sup>40</sup>. Isso quer dizer que o que está fora do recorte posto na tela também é considerado como parte do quadro, ou extensão dele. Se esse extraespaço é relevante, então deve ser levado em conta na hora de significar o quadro, e tomado como parte dele. Para Deleuze, “todo enquadramento determinará um extracampo”<sup>41</sup>. Esse autor diz que o sistema cinematográfico nunca é perfeitamente fechado, por isso as funções do extracampo seriam adicionar espaço ao espaço e introduzir o espiritual no espacial ao

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, op. cit., pp. 11/12

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, op. cit., pp. 25/26

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 27.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 28.

considerar a existência do extraespaço, mesmo imaginativamente, mas não por isso menos presente.

Quando, no cinema, a câmera era fixa, a imagem não podia ser considerada imagem-movimento, ela apenas estava em movimento (proporcionado pela movimentação de personagens e coisas dentro do quadro). A imagem-movimento nasceu quando este segundo elemento (o movimento) se libertou das coisas que o criavam, ou seja, das pessoas e objetos, e devido a dois aspectos, citados por Deleuze: o primeiro, e mais evidente, “através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel”; o segundo, “através da montagem, isto é, do *raccord*<sup>42</sup> de planos”<sup>43</sup>.

Os *raccords* são organizados pela montagem, elemento capital na significação cinematográfica, que tem por objeto as imagens-movimento. O resultado dessa operação é o todo, a imagem *do* tempo (e não a imagem-tempo), que é indireta, pois inferida das imagens-movimento e suas relações. A montagem pode ser construída não apenas após a captação das imagens, mas mesmo durante essa fase, já se pressupondo o todo.

Por volta do período pós-Segunda Guerra Mundial, e devido às várias mudanças, nos mais variados aspectos, que o conflito ocasionou em todas as nações direta ou indiretamente envolvidas nele, o amadurecimento da linguagem fílmica criou uma consciência de que não era mais suficiente narrar, mas era preciso contar coisas relevantes – Adorno afirma que depois de Auschwitz, a arte foi irremediavelmente modificada<sup>44</sup>. Nessa idéia está a semente dos novos cinemas<sup>45</sup> surgidos em países da Europa e da América Latina entre a segunda metade da década de 1940 e a de 1960, e cujo primeiro expoente foi o neo-realismo italiano. A proposta desses movimentos era filmar em locações, com não-atores, ou atores amadores (geralmente o povo dos lugares), com a câmera na mão, tentado revelar a verdadeira identidade de cada país, tratando de forma clara e real assuntos prementes, resultantes do conflito.

Apesar de o neo-realismo, por vezes, ter conseguido seu intento, que era retratar o povo italiano, pouco tempo após seu surgimento o público reagiu ignorando-o. Esse movimento, que surgiu como reação ao cinema de estúdio estadunidense, não conseguiu mudar o gosto do público da Itália pelas produções hollywoodianas.

---

<sup>42</sup> Refere-se à noção de corte, e designa a mudança de plano, e também a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. (Adaptado da nota explicativa da tradutora do livro *A imagem-movimento*, Stella Senra.)

<sup>43</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 38.

<sup>44</sup> Robert Stam, op. cit., p. 25.

<sup>45</sup> Espécie de reação ao sistema industrial hollywoodiano, ou cinema de estúdio, cuja época áurea se deu na primeira metade do século XX, e cujo sistema de exportação colonizou culturalmente a maioria dos países do globo.

Contudo, as sementes lançadas pelo neo-realismo floresceram como forma de influência a cineastas italianos como Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, e também como inspiração para o *Free Cinema* inglês, a *Novelle Vague* francesa, o *New Cinema* americano. Nas décadas de 50 e 60 influenciou produções na Alemanha, na Argélia, no Japão, no Líbano, em Senegal, na Polônia, na Suíça. Sobretudo em países em desenvolvimento o neo-realismo foi um “instrumento sistemático de leitura/representação da realidade”<sup>46</sup>: Índia, Grécia, Espanha, Portugal, Cuba, Argentina, Brasil.

Em nosso país, o representante dessa tendência é o Cinema Novo, movimento estético de vanguarda, em torno do qual se agruparam vários diretores, cada um estilisticamente diverso, devido principalmente à formação independente deles. Assim como os irmãos estrangeiros, o movimento brasileiro também realizava filmes com poucos recursos (menos ainda do que os utilizados nas películas dos “países desenvolvidos”), buscava desenvolver temáticas nacionais, mostrar o homem do povo na tela, seus valores, seu comportamento, seus modos, suas mazelas. Davi Neves, respondendo ao que seria a “poética do Cinema Novo”, afirma: “A poesia do real, da crueza, do drama, da pobreza, da infelicidade. A poética do cinema novo, queiram ou não, é essa aparência, às vezes titubeante, ou a ilusão dessa aparência.”<sup>47</sup>

Esse período das novas cinematografias coincide com a crise da imagem-ação e a ascensão da imagem-tempo. O pós-guerra trouxe conseqüências, além de sociais, econômicas e políticas, também artísticas. A imagem não mais remete a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva; a realidade passa a ser lacunar, não há forte ligação entre acontecimentos; a ação (ou “situação sensório-motora”) passa a ser menos presente, cedendo lugar a “situações óticas e sonoras puras”<sup>48</sup>, representadas pelo estado de passeio, de perambulação ou de errância, e pela contemplação e pela reflexão. Espaços quaisquer são os novos cenários: terrenos baldios, lugares esvaziados, favelas, cidades em ruínas, espaços “onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de velocidade interminável.”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Mariarosario Fabris, A questão Neo-realista e sua recepção no Brasil. In: *Nelson Pereira dos Santos: um olhar Neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994, p. 37.

<sup>47</sup> Gustavo Dahl et alli, op. cit., p. 22.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, op. cit.

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 154.

## 2.4. Cinema e Literatura

Entre as teorias do cinema há correntes em que a vinculação dele com outras artes não é tranqüila, já que esses estudos reivindicavam uma autonomia do cinema, como forma de estabelecimento e legitimação (é o caso das idéias de Jean Epstein com sua noção de “cinema puro”). Contudo, existem teóricos e cineastas que não identificam prejuízo nas relações do cinema com artes diferentes. Uma amostra de como pessoas envolvidas com o cinema até se orgulham desses câmbios é a declaração de Griffith, que revelou “ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a [Charles] Dickens, ao passo que [Sergei] Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*.”<sup>50</sup>. A ênfase tanto nas diferenças quanto nas semelhanças do cinema com outras artes era compreensível nas primeiras décadas do século XX devido à necessidade de afirmação da jovem arte, que hoje já pode ser julgada por seus méritos estéticos próprios.

Sobre a ubíqua relação entre o cinema e a literatura, Stam aponta que esta sempre “tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema.”<sup>51</sup>. A justificativa para essa posição é que a expressão verbal escrita seria mais sutil para expressar os sentimentos e os pensamentos. Inflamando a fogueira do debate, Stam afirma que, para ele, ocorre justamente o contrário: o cinema seria mais adequado para expressar sentimentos, emoções, pensamentos, devido à reunião de variados recursos<sup>52</sup>, e que a expressão verbal (oral e escrita) é mais um meio dentre eles, cuja combinação implica em uma infinidade de “possibilidades semânticas e sintáticas”; o estudioso cita ainda a densidade informacional contida nas imagens, de que fazem parte também aspectos não-visuais: som fonético, ruído e música; e aspectos visuais-verbais: material escrito, articulações labiais da fala.

O movimento formalista, nascido no Leste da Europa por volta de 1915, aplicou seus métodos científicos de estudo não só à lingüística e à literatura, mas também à nascente arte do cinema, que seria merecedora de sua própria “poética”. O cinema “forneceu um terreno ideal para a testagem da tradução intersemiótica de conceitos

---

<sup>50</sup> Robert Stam, op. cit., p. 49.

<sup>51</sup> Robert Stam, op. cit., p. 26.

<sup>52</sup> Stam cita cinco pistas, ou canais, que compõem o material de expressão do cinema: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, inter-títulos, materiais escritos no interior do plano). (Robert Stam, op. cit., p. 132)

formalistas como história, fábula, dominante, materiais e automização.”<sup>53</sup>. Próximos de Eisenstein, com quem mantinham contato, os formalistas dividiam com o cineasta uma preocupação com a técnica, ou uma base científica para o estudo de algo subjetivo: a estética. Os teóricos, após desenvolverem o que chamaram de “literariedade” (características que fazem um texto ser classificado de literário, ou as “formas com que o texto empregava o estilo e a convenção e a sua capacidade para meditar sobre as próprias qualidades formais.”<sup>54</sup>), estenderam essa noção ao cinema através da análise da estrutura fílmica.

Por volta do final da década de 1920, período tardio do formalismo russo, o “Círculo de Bakhtin” ou “Escola de Bakhtin” desenvolveu uma crítica ao movimento: apesar de concordarem em certas características, a exemplo da visão da “literariedade” como uma diferenciadora de textos, diferenciação esta denominada *desfamiliarização* pelos formalistas e que Bakhtin e Medvedev chamavam de *dialogismo*, os bakhtinianos não concordavam com o a-historicismo e com a falta de componentes sociais nas idéias dos formalistas. Não há como negar a influência dos conceitos de Bakhtin em várias áreas das ciências humanas no século XX, e quanto aos formalistas russos, apesar de não estudarem profundamente o cinema, suas idéias serviram de base para várias teorias dessa arte desenvolvidas ao longo do século passado.

Para Stam, “a teoria do cinema nutre uma particular obsessão por sua ilustre antepassada, a literatura.”<sup>55</sup>. Uma das tentativas de apartar as duas artes partiu do *autorisme* (autorismo ou política dos autores), no final da década de 1950 e início dos anos 60. Inspirados pela metáfora de Alexandre Astruc da *camera stylo* (câmera-caneta), cineastas e teóricos pregavam que os fazedores de filmes deveriam se portar como romancistas e, ao invés da caneta, usar a câmera para “escrever” histórias. Por mais que alguns membros do autorismo negassem a literatura, o fato de pensar o cinema como escritura deve muito às letras, a exemplo do termo “autor”, ligado originalmente a elas. Apesar do conceito de câmera-caneta invocar uma valorização do ato de filmar e, portanto, de uma essencialidade cinematográfica, em que o diretor-autor não se submete a um texto previamente existente, descobriu-se que muitos filmes da *Novelle Vague* (movimento que mais profundamente aplicou a teoria do autorismo) eram adaptações de peças literárias obscuras.

---

<sup>53</sup>Robert Stam, op. cit., p. 65.

<sup>54</sup>Robert Stam, op. cit., p. 65.

<sup>55</sup> Robert Stam, op. cit., p. 99.

Maya Deren cita ligações do cinema com a poesia, especificamente: a capacidade que ambos têm de *justapor imagens*; “e com a literatura em geral, no sentido de que [o cinema] *pode conter em sua trilha sonora as abstrações exclusivas da linguagem*.”<sup>56</sup> Após a Segunda Guerra mundial, não só o discurso cinematográfico, mas também o literário passou a trabalhar com conceitos relativos à escritura (além da metáfora de Astruc da câmera-caneta, Christian Metz posteriormente lança o livro *Cinema e Linguagem* (1971) no qual consta a discussão da relação “cinema e escritura”). Ademais, muitos diretores da *Novelle Vague* eram adeptos da escrita – e das metáforas escriturais – já que iniciaram suas carreiras como críticos de cinema e viam a confecção de artigos e de filmes como duas faces de uma mesma moeda. Jean-Luc Godard declarou em 1958: “Estamos sempre sós, seja no estúdio ou diante da página em branco”, enquanto Agnès Varda anunciou que iria “fazer um filme exatamente como se escreve um livro”, pouco antes de filmar *La pointe courte* (1956)<sup>57</sup>.

Em resumo, assim Stam expõe a vinculação das telas com as letras, no contexto do movimento francês:

(...) a *Novelle Vague* se mostrava extremamente ambivalente com relação à literatura, que era tanto um modelo para ser imitado como, quando na forma de roteiros literários e adaptações convencionais, um inimigo a ser repudiado.<sup>58</sup>

Talvez não seja arriscado afirmar que a tradição do cinema brasileiro seja em grande parte autoral. Afora as raras tentativas (nem sempre bem sucedidas) de se instalar grandes estúdios no país, a produção de filmes no Brasil foi mais fruto de iniciativas pessoais, o que resultou em obras autorais, próprias do estilo de cada cineasta, ao invés de produções industriais, dirigidas de encomenda para os estúdios.

Pier Paolo Pasolini foi outro estudioso que colocou em evidência o vínculo da literatura com o cinema. Para Pasolini, assim como “o discurso escrito reelaborava o oral, o cinema reelaborava o patrimônio comum dos gestos e das ações humanas”<sup>59</sup>. Pasolini tinha preferência por um “cinema de poesia”, que seria mais imaginativo, onírico, subjetivo e formalmente experimental, em que autor e personagem se confundem. Ele considerava o “cinema de prosa” muito convencional e apegado à linearidade espaço-temporal dos modelos realistas clássicos. O cineasta-autor aplicou no cinema o conceito de *discurso indireto livre*, próprio da literatura. Para esta arte, seria

<sup>56</sup> Apud Robert Stam, op. cit., p. 105.

<sup>57</sup> Apud Robert Stam, op. cit., p. 105.

<sup>58</sup> Robert Stam, op. cit., p. 106.

<sup>59</sup> Apud Robert Stam, op. cit., p. 133.

como se o autor “entrasse” na personagem e adotasse sua psicologia e sua língua; seria um *discurso direto* sem aspas, no qual o escritor faz uso das palavras da personagem. No cinema, Pier Paolo afirma que o *discurso indireto livre* corresponde a uma câmera *subjetiva indireta livre*, e representa uma diluição das fronteiras entre autor e personagem, não mais através das palavras, como na literatura, mas através do estilo. “A sua operação não pode ser lingüística, mas estilística”<sup>60</sup>. Pode-se dizer que, no *discurso indireto livre*, enquanto o autor literário dá voz à personagem, o autor cinematográfico dá visão à sua personagem.

O cinema, assim como a literatura, não é exclusivamente narrativo. Talvez a proximidade com a literatura, desde o seu nascimento, tenha desenvolvido essa vertente cinematográfica e atrofiado as alternativas. A poesia lírica, por exemplo, é uma forma de literatura não-narrativa, assim como o cinema desenvolvido pela vanguarda francesa dos anos 20, que tentou escapar da narrativa tradicional e do aspecto literário que ela carrega. Ao invés de expressar situações dramáticas, esse cinema pretendia exprimir sentimentos, sensações, nostalgias, aspirações, ambientes, subjetividades estas expressadas “através de sugestões criadas pelas enquadrações e pela montagem, pelo ritmo”<sup>61</sup>. Outra escola cinematográfica vanguardista e essencialmente não-narrativa foi desenvolvida por Luiz Buñuel, com seu modelo onírico surrealista. Esse cinema não estava preocupado com enredos nem histórias, mas com uma realidade oculta, só expressa pelo cinema, que não tem paralelo real. Buñuel desejava um cinema que fornecesse uma visão integral da realidade. Ismail Xavier afirma que com isso o cineasta leva em conta um dos princípios básicos do Surrealismo: “a transmutação de dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade.”<sup>62</sup>.

Um dos motivos para o prevalectimento do cinema narrativo (e conseqüentemente da proximidade com a literatura e do desejo de fidelidade nas adaptações) foi o angariamento por parte da burguesia desse estilo cinematográfico, que está diretamente conectado com uma forma de arte há muito adotada por essa classe: o romance realista do século XIX. No cinema ele foi re-atualizado com a ajuda da continuidade, ou o chamado “estilo invisível”, que tenta representar a realidade o mais fielmente possível, cuja complementação se deu nos anos 20, com a sonorização dos

---

<sup>60</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo hejere*. Trad. Miguel S. Pereira. Assírio & Alvim, 1982. p. 146.

<sup>61</sup> Jean-Claude Bernardet, *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 56.

<sup>62</sup> Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 112.

filmes. Robert Ray assim expõe o efeito de tais operações: “o resultado era uma retórica tão naturalizada que os traços desapareciam: o que aparecia na tela era um trabalho que mão nenhuma parecia ter tocado.”<sup>63</sup>. O monopólio exercido pelos grandes estúdios também ajudou no sufocamento de formas alternativas e independentes de narrar. Portanto, o emburguesamento do cinema hegemônico (e sua aquisição de *status*) se deu pelo caminho literário.

O que os modernistas brasileiros fizeram nos anos 20 – uma tentativa de aproximação da literatura com a massa, aproximação formal, tentativa de captar o clima das ruas, as falas das esquinas – era o que o cinema pretendia fazer nos anos 60. “*Macunaíma* é para a literatura o que provavelmente *Barravento* será para o cinema”, afirmou Cacá Diegues<sup>64</sup>.

Para Avellar, o cinema dos anos 60 buscou na literatura dos anos 20 uma herança formal e temática que ele próprio legou a essa arte. “A idéia de cinema”, tão logo surgiu, já se refletiu na literatura – “renovou a escrita, permitiu a descoberta de novas histórias e de novos modos de narrar, que por sua vez, mais adiante, iluminaram a renovação da escrita cinematográfica”<sup>65</sup>. O cinema reinventou a experiência literária. Podemos citar a literatura de Rubem Fonseca, já escrita em linguagem cinematográfica e depois transposta para um meio familiar a ela: o cinema.

Sobre a relação da literatura do Brasil com o cinema do país, Avellar afirma:

A literatura fez os melhores filmes brasileiros dos anos 20. (...) Não tivemos um cinema modernista, nem modernistas interessados em cinema brasileiro. Mas a literatura dos modernistas partiu do cinema. (...) Nos anos 60, empenhado em repensar o país através de filmes, o Cinema Novo tomou o Modernismo dos anos 20 como um ponto de referência.<sup>66</sup>

Pode-se dizer que a literatura sentiu inveja da vivacidade do cinema, da revelação tão fiel e imediata da vida, revendo assim seus conceitos artísticos, sua própria fatura. Ou nas palavras de Avellar, “o texto busca a pele naturalista do cinema e as imagens em movimento buscam voar em texto”.

Montagens e cortes invadiram a literatura com a prosa dos primeiros modernistas. Flora Süssekind cita os livros *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de

---

<sup>63</sup>James Naremore (org.), *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 43.

<sup>64</sup>Apud José Carlos Avellar, op. cit., p. 92.

<sup>65</sup>José Carlos Avellar, op. cit., p. 93.

<sup>66</sup>José Carlos Avellar, op. cit., p. 94/95.

Andrade e *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado, como exemplos dessa invasão de estilos cinematográficos na literatura brasileira.

Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa.<sup>67</sup>

A relação de um filme fruto de uma transposição com seu texto de partida é assim observada por Avellar:

O texto é um estímulo para deixar a imaginação voar livre e não anotação de uma cena a ser reconstituída tal e qual imagens. Não se trata de ilustrar o que está escrito, nem mesmo de traduzir em imagens determinado modo de escrever. Trata-se de expressar a emoção provocada pela leitura.<sup>68</sup>

Tanto na literatura quanto no cinema, palavra e imagem são tiradas de seus espaços primeiros, convencionais, para passar a expressar uma subjetividade, e, além disso, tornar-se expressões artísticas. Um livro é dramaticamente estruturado segundo as bases e a linguagem literárias; o adaptador tem de desconstruir a base, preservando o esqueleto do livro, para assim remontá-lo segundo a linguagem cinematográfica. A recriação parte sempre de um dado do livro que chama a atenção do recriador, que ele vai descobrindo aos poucos ou que surge em um repente. Esse dado pode ser o espaço, o clima, a atmosfera, o estilo do escritor, uma imagem, ou mesmo um simples gesto de uma personagem.

As adaptações sofreram um *boom* no cinema brasileiro durante a década de 70; porém, tiveram menos motivação mercadológica e mais motivação política. Avellar, no artigo “Há uma gota de literatura em cada cinema”<sup>69</sup>, revela que o governo militar, como forma de comemorar o sesquicentenário da independência, e, coerente à sua postura conservadora, preocupado com a invasão das pornochanchadas (consideradas um retrato pouco adequado do país), estimulou oficialmente, com incentivos e premiações, a transformação de obras literárias para as telas. Contudo, essas adaptações *chapa branca* não apresentavam a espontaneidade presente na relação entre os dois meios das produções nacionais dos anos 50 e 60.

<sup>67</sup> Flora Sussekind, *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 48.

<sup>68</sup> José Carlos Avellar, op. cit., p. 97.

<sup>69</sup> José Carlos Avellar, In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

## 2.5. Adaptações

Quando ouvimos falar de adaptação de alguma mídia para o cinema a ocorrência mais comum que nos vem à mente é a transformação de um romance, geralmente um clássico da literatura, em um filme que apresenta esmerada reconstituição histórica, diálogos em linguagem castiça, fluxo narrativo contínuo, realismo representacional (já que os livros aos quais nos referimos são em sua maioria dos períodos romântico e realista da literatura). Em resumo, um tipo de adaptação que tenta ser o mais fiel possível à sua fonte. O cinema, nesse sentido, seria um *digestivo*<sup>70</sup> de obras literárias pesadas, pouco palatáveis.

Entretanto, parece ser quase um consenso nos atuais estudos acadêmicos sobre adaptações que a visão acima exposta é datada e pouco contributiva para a teoria do cinema, além de subserviente à teoria da literatura. Pode-se pensar, ao lado de adaptações de clássicos de William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Charles Dickens, José de Alencar, Machado de Assis, Gustave Flaubert, em transmutações de romances contemporâneos (*As horas* (2002); *Cidade de Deus* (2002)), de contos (*Janela indiscreta* (1954); *Blow-up – depois daquele beijo* (1966); *2001: Uma odisséia no espaço* (1968)), de novelas (*Conta comigo* (1986); *Um copo de cólera* (1999)), de crônicas (*O homem nu* (1968,1997)), de poemas narrativos (*Mulan* (1998); *O Vestido* (2003)), de peças teatrais (*O pagador de promessas* (1962); *Romeu e Julieta* (1968,1996); *Eles não usam black-tie* (1981); *Closer – Perto demais* (2004)). Ultrapassando a fronteira do literário, pode-se citar adaptações para o cinema de programas televisivos (*Arquivo X* (1998); *South Park* (1999); *Os normais* (2003); *Miami Vice* (2006)), de histórias em quadrinhos (as séries *Superman*, *Batman* e *X-Men*; *Sin City* (2005)), de musicais (*Cabaré* (1972); *Hair* (1979); *Chicago* (2002); *O fantasma da ópera* (2004)), de músicas (*Yellow submarine* (1968); *Veja essa canção* (1994)), de jogos eletrônicos (*Street Fighter* (1994); *Tomb Raider* (2001)), de reportagens jornalísticas (*Embalos de sábado à noite* (1977); *Eu tu eles* (2000)), ou podemos pensar em filmes inspirados em outros filmes, como no caso das refilmagens (*Psicose* (1998); *O planeta dos macacos*(2001); *King Kong* (2005)).<sup>71</sup>

Bazin, no já citado artigo, expõe um exemplo pouco convencional de adaptação entre mídias: para ele, a fotografia seria uma “adaptação” da gravura. O estudioso

<sup>70</sup> Idéia contida no clássico artigo de André Bazin escrito em 1948, *Adaptation, or the cinema as digest* (a versão estudada para esta dissertação foi a traduzida para o inglês, alguns anos depois).

<sup>71</sup> www.imdb.com.

teoriza ainda sobre o poder de adaptações de uma mídia que à época atingia alto grau de popularidade: o rádio. Esse veículo permitiria, por exemplo, a divulgação científica, a leitura de peças literárias, a veiculação de música clássica, etc.; em suma, com o rádio seria possível uma maior divulgação da cultura, em consonância com “a nova época”, que exigia ganho de tempo e redução de esforços, ou seja, na visão de Bazin, o rádio, assim como o cinema, seria um facilitador do “consumo” de conhecimento.

Algumas teorias do cinema vêm desejando escapar de uma armadilha montada pelo sistema cinematográfico dominante (não só Hollywood, mas também o dominante incluído em contextos locais, como os estúdios brasileiros das primeiras décadas do século XX), qual seja: a tentativa de agregação de valor a esta arte, considerada sem *pedigree*, através da aproximação com artes consideradas mais nobres; tal contato prestigiaria os filmes e lhes concederia uma espécie de selo de qualidade. O caminho mais natural para essa “ascensão” foram as adaptações de cânones da literatura para as telas<sup>72</sup>.

James Naremore aponta uma significativa ironia: enquanto a indústria cinematográfica buscava a legitimação da sua arte em fontes como o teatro e a literatura narrativa do século XIX, o modernismo provocava uma verdadeira revolução artística, cultural e, por que não dizer, social. O movimento se rebelava contra a cultura burguesa e deliberadamente tornava-se hermético, formalmente experimental, além de escandaloso e ofensivo ao *mainstream*. Enquanto isso, o cinema hegemônico estava “interessado em um material-fonte que pudesse facilmente ser transformado em uma forma de entretenimento estética e formalmente conservadora.”<sup>73</sup>. Ao passo que as artes do período passavam por um momento progressista, Hollywood mantinha-se contrária a mudanças. Mais tarde, depois que o impacto modernista foi assimilado pela burguesia, o cinema dominante também se modernizou, principalmente após a segunda grande guerra.

Outra ironia apontada por Naremore é que, apesar de narrativa e conteudisticamente conservador, alguns elementos próprios do cinema começaram a influenciar outras artes, em especial a literatura<sup>74</sup>. O jeito de ver do cinema era aspirado

---

<sup>72</sup> No Brasil, já nos primeiros anos do século XX começou-se a adaptar obras do romântico José de Alencar em forma de filmes curtos. (James Naremore, op. cit. p. 4)

<sup>73</sup> James Naremore (org.), *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 5

<sup>74</sup> Enquanto o cinema era influenciado pela literatura do século XIX, a literatura do século XX era influenciada pelo cinema, que só absorveu a influência das letras desse período depois da segunda metade do século.

pelas artes visuais e literária: os pontos de vista e ângulos inusitados, a organização do texto em cortes montados, uma tendência a “mostrar” em detrimento do “contar”.

Dudley Andrew, no artigo “Adaption”, afirma que mesmo filmes que não são adaptações “devem” algo a textos anteriores, em consonância com a noção de dialogismo bakhtiniano, segundo a qual os textos estão sempre relacionados a outros textos, e, por extensão, também os filmes estão vinculados a vários textos, ou situações discursivas; a diferença das adaptações é que quase sempre esse intertexto está explicitado. Andrew diz que “todo filme representacional adapta um conceito anterior”<sup>75</sup>. Naremore vai mais longe e afirma que cada artefato representacional é uma adaptação. Nesse sentido, um filme como *A grande arte*, por exemplo, não só atualiza o livro de Rubem Fonseca, mas todo um estilo literário e cinematográfico conhecido como *noir*. Livros e filmes fazem uma espécie de escambo, em que ambos ganham algo com as trocas.

Para Andrew, a adaptação é parte do sistema cinematográfico e do sistema literário; é uma prática cultural que ajuda a entender o mundo, a história, a sociedade, a cultura, que parte de um ponto desses universos e direciona o olhar para outro ponto. Adaptações são discursos complexos, assim como filmes sem uma fonte original marcada. São filmes antes de serem adaptações.<sup>76</sup>

Como o próprio título do seu artigo sugere (“Beyond fidelity: the dialogics of adaption”<sup>77</sup>), Robert Stam ultrapassa a simples noção de fidelidade e, além de não demonizá-la, tenta entender os motivos pelos quais ela é tão desejada.<sup>78</sup> O autor inclusive reconhece que a fidelidade tem sua parte de verdade, principalmente quando aponta para uma análise mais emotiva (feita por leigos, ou não acadêmicos) em que a palavra “infidelidade” está relacionada ao desapontamento com a incapacidade do filme em capturar o que era fundamental na narrativa, na temática e nos aspectos estéticos do texto fonte.

Words such as *infidelity* and *betrayal* in this sense translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love. We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as

---

<sup>75</sup> James Naremore (org.), op. cit., p. 8.

<sup>76</sup> James Naremore (org.), op. cit., p. 37.

<sup>77</sup> Além da fidelidade: o dialógico da adaptação.

<sup>78</sup> No atual contexto da cultura de massa é inegável que as adaptações, principalmente de *best-sellers*, são uma poderosa ferramenta mercadológica, uma união de forças entre os mercados editorial e de cinema para conferir sobrevida nas telas a um sucesso das livrarias.

we read we fashion our own imaginary mise-en-scène of the novel on the private stages of our minds.<sup>79</sup>

Porém, a parcial justificativa da necessidade de fidelidade está longe de se tornar um princípio metodológico exclusivo. Entre as razões por que a noção de fidelidade é problemática está o questionamento se exatidão absoluta é mesmo possível, já que ocorre uma mudança de meio, e essa troca gera o que Stam denomina *diferenciação automática*: durante o processo de filmagem ocorrem diferentes composições de ângulos, são inseridos ou suprimidos situações e objetos nas cenas, ocorre uma edição, detalhes são mudados, tudo isso gera automaticamente dessemelhanças.

Reforçando as diferenças marcantes entre os dois meios, Stam destaca os processos de produção do cinema e da literatura.<sup>80</sup> Esta é uma arte produzida solitariamente, sem que seja necessária uma movimentação de grandes recursos (financeiros ou não), enquanto o cinema é uma arte desenvolvida em equipe, que demanda grandes somas de dinheiro e o uso de equipamentos especiais. Tomemos um exemplo: a Rubem Fonseca nada (ou muito pouco) custou para escrever o trecho *O apartamento é muito bonito. Nós somos quatro garotas e eles são também quatro* no conto “Lúcia McCartney”. Porém, o diretor Davi Neves teve de movimentar um grupo de técnicos e de atores, deslocar equipamentos, encontrar locação, para transformar as palavras acima em imagens, no filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa*.

A cobrança de fidelidade de uma adaptação traz embutida a idéia de que a fonte literária contém um cerne, um coração, ou uma essência única, que precisa ser extraída e transportada para a versão cinematográfica. Contudo, um texto, principalmente da literatura, não gera um significado apenas, mas uma gama deles. A adaptação é mais uma leitura possível daquele texto, como o é, por exemplo, uma análise acadêmica. Como anuncia Bakhtin, um texto alimenta e é alimentado por outros textos, em uma relação intertextual de trocas praticamente infinita. Stam questiona se o diretor deve ser fiel às intenções do livro e ele mesmo responde afirmando que algumas vezes o escritor não tem consciência profunda das próprias intenções; como teria, então, o diretor do filme?

---

<sup>79</sup> Palavras como *infidelidade* e *traição* nesse sentido traduzem nosso sentimento, quando nós amamos um livro, cuja adaptação não foi merecedora desse amor. Nós lemos um romance através de nossos desejos introjetados, esperanças e utopias, e à medida que lemos criamos nossa própria mise-en-scène imaginária do romance nos palcos privativos das nossas mentes. (tradução minha). (James Naremore (org.), op. cit. p. 54.)

<sup>80</sup> James Naremore (org.), op. cit., p. 57.

Estudos estruturalistas e pós-estruturalistas minaram os preconceitos que envolviam questões de adaptação ao considerar qualquer produção textual (texto em sentido amplo) tão merecedora de atenção acadêmica quanto a literatura. As fronteiras da autoria se alargaram ou se diluíram. Bakhtin<sup>81</sup> considera o autor um osquestrador de discursos preexistentes, portanto, se os autores são fragmentados e pluridiscursivos e sua presença na obra é virtual, como a adaptação pode presentear o espectador com a intenção autoral?

Roland Barthes compara a relação do cinema com a literatura com a relação que esta arte mantém com a crítica literária: a adaptação fílmica seria uma forma de análise, ou leitura, da obra literária, não necessariamente inferior à sua fonte. Assim como uma peça literária, devido a sua plurissignificação, pode gerar inúmeras leituras, “inevitavelmente pessoais, parciais e conjecturais”, infinitas adaptações podem ser geradas a partir de um romance, conto, poema ou peça teatral.<sup>82</sup>

Ao invés de “prestar um favor” ao livro, ressuscitando suas palavras moribundas, a adaptação se põe no mesmo nível da fonte ao incluir ambas em um amplo dialogismo intertextual, através de um processo continuado, do qual fazem parte textos já nascidos e textos que estão por nascer.

The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. (...) Intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture.<sup>83</sup>

Inspirado em Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette propôs o termo “transtextualidade para se referir a tudo o que coloca um texto em uma relação, óbvia ou oculta, com outros textos”<sup>84</sup>. Segundo ele, o objeto da poética não é o texto literário, mas sua transcendência textual, suas conexões com outros textos. A concepção de Genette diz que todo texto é também um *hipertexto*, que enxerta a si mesmo dentro de

<sup>81</sup> Apud Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

<sup>82</sup> Apud James Naremore, op. cit., p. 58.

<sup>83</sup> O conceito do dialogismo intertextual sugere que cada texto dá forma a uma interseção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações naquelas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e sínteses (junção de dois textos resultando em um terceiro) e inversões de outros textos. (...) O dialogismo intertextual refere-se às possibilidades infinitas e ilimitadas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. (tradução minha) (Robert Stam apud James Naremore, op. cit. p. 64).

<sup>84</sup> Gérard Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 1997. p. 1.

um *hipotexto*, um texto anterior; todo escrito é um reescrito, e a literatura está sempre em “segundo grau”<sup>85</sup>. Apesar de todos os textos serem hipertextuais, alguns são mais do que outros, mais massiva e explicitamente *palimpsestuosos*.

Genette sugeriu cinco tipos de relações transtextuais: o primeiro é a *intertextualidade*, ou a “efetiva relação de co-presença entre dois textos ou entre muitos outros”, e se manifesta na forma de ‘citação’, que seria a mais explícita e literal; na forma de ‘plágio’, manifestação menos explícita e canônica, mas ainda literal; ou na variedade ‘alusão’, que seria a intertextualidade praticada de maneira pouco clara e mais disfarçada. Adaptações, segundo essa noção, participariam de uma dupla intertextualidade, uma literária e outra cinematográfica. O segundo é a *paratextualidade*, que se refere à relação entre o texto e seu *paratexto* (título, subtítulo, intertítulo, prefácio, posfácio, epígrafe, dedicatórias, ilustrações, e até sobrecapas removíveis de livros e autógrafos), ou seja, todos os elementos acessórios do texto. No caso de um texto fílmico, esta categoria pode incluir observações relatadas pelo diretor sobre o filme, informações relatadas sobre o orçamento, etc. O terceiro tipo é a *metatextualidade*, que investigaria, na relação entre dois textos, se o texto comentado é explicitamente citado ou implicitamente evocado. A quarta categoria de *transtextualidade* é a *arquitextualidade*, que se refere à disposição ou à relutância do autor em caracterizar um texto genericamente em seu título. Da obra de Rubem Fonseca podem ser tomados dois exemplos: o livro *Romance Negro* na verdade é uma coleção de contos, fato apenas revelando pelo subtítulo: *e outras histórias*, enquanto no livro *Diário de fescenino* o escritor explicita já no título o formato do romance. Algumas adaptações simplesmente são batizadas com o mesmo título do texto fonte, mas quando há mudança há de se investigar sinais de transformação nesse texto. *Hipertextualidade*, o quinto tipo de Genette, seria a relação entre um texto, denominado *hipertexto* pelo autor, com um texto anterior, ou *hipotexto*, que aquele transforma, modifica, elabora ou estende. Dessa forma, adaptações seriam *hipertextos* derivados de *hipotextos* preexistentes que foram transformados através de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Idéia expressa por Gerald Prince no prefácio da tradução do livro *Palimpsestes* para o inglês, cujo subtítulo é *Literature in the second degree*.

<sup>86</sup> Gérard Genette, op. cit., p. 1-7.

## 2.6. Romance e filme policial e estilo *noir*

Da grande colcha cultural tecida dialogicamente tentemos puxar os fios correspondentes a algumas obras de Rubem Fonseca. A referência dialógica de fundo de romances como *A grande arte* e *Bufo e Spallanzani*, por exemplo, vem de uma tradição essencialmente estrangeira, que Fonseca muito contribuiu para divulgar no Brasil: a chamada literatura policial. As origens dela remontam ao Naturalismo literário, quando temas até então considerados tabus na beletrística se tornaram o principal mote das produções: todo tipo de anomalias, físicas ou psíquicas, como forma de investigações de áreas sombrias do corpo e da mente humanos, baseadas no cientificismo em voga no final do século XIX: assassinatos, vícios, deformações de caráter, roubos, traições. Esses temas eram tratados em um estilo seco, tão cortante e impactante quanto eles.

Em 1841 Edgar Allan Poe lançou o conto considerado fundador do gênero narrativo policial: “Duplo assassinato na Rua Morgue”. Surge com essa estréia o perfil do detetive moderno: “uma máquina de pensar, que, a partir de vestígios, pistas, indícios, consegue, através de uma dedução lógica rigorosa, reconstruir uma história, um fato passado, e assim descobrir o(s) culpado(s)”.<sup>87</sup>

Sandra Reimão considera o romance *noir* (também chamado de policial americano)<sup>88</sup>, cujos iniciadores e nomes mais expressivos são Raymond Chandler e Dashiell Hammett, um desdobramento da narrativa policial clássica de enigma. As diferenças básicas que essa autora aponta entre os dois tipos são: no policial clássico um narrador, geralmente um assistente do detetive, conta a história na forma de memórias – portanto nota-se um distanciamento entre o leitor e o executor das ações investigativas, que na verdade mais pensa do age, já que quase sempre é dotado de grande capacidade intelectual para desvendar os mistérios; a profissão de detetive seria um *hobby* nesse tipo de narrativa policial; os crimes ocorrem dentro das classes sociais privilegiadas, das quais geralmente o detetive faz parte. Por outro lado, o romance *noir* pretende focar os crimes no seu meio social mais freqüente: a marginalidade. Aqui, o detetive, um homem comum, tem na função investigativa seu meio de vida. Ele é dinâmico, vai em

<sup>87</sup> Sandra Reimão, *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 7.

<sup>88</sup> A literatura *hard-boiled* americana, com suas narrativas detetivescas, escritas num estilo lacônico, sem paixão e freqüentemente irônico, para que um efeito realístico e sem sentimento fosse alcançado (Dictionary.com), floresceu nas *pulp magazines* (*pulp*: polpa (de papel)) que, conforme Mattos (*O outro lado da noite*: filme noir. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.p.23), “eram revistas impressas em papel barato, feito com fibra de polpa, vendidas a dez centavos ou um quarto de dólar”, e só depois passou a ser editada em livros.

busca de pistas, está sempre correndo, literalmente, no encalço dos culpados. A narrativa é mais urgente, em primeira pessoa, e mais realista do que a ficção policial clássica. Os desfechos dos casos nem sempre são conclusivos e bem explicados, e o retrospecto das pistas, para provar ao leitor que a pessoa apontada pelo detetive é culpada, nunca é feito. Pelo contrário. Muitas vezes o leitor tem de tirar suas próprias conclusões.

O estilo *noir* (do francês, negro), largamente presente na literatura policial, é devedor, por sua vez, da estética expressionista do cinema alemão das décadas de 1920 e 1930, com seu uso de sombras e luzes, de ambientes, objetos e pessoas deformados e clima lúgubre. Em consequência da Segunda Guerra Mundial, nos anos 40 e 50 muitos técnicos e cineastas alemães foram cooptados por Hollywood. Porém, nos Estados Unidos essa estética expressionista, segundo Bernardet, foi absorvida e neutralizada pela narrativa americana. Os filmes *noir* hollywoodianos desse período são exemplos dessa diluição do estilo expressionista. Bernardet cita *Cidadão Kane* (1941) para exemplificar o uso de elementos expressionistas: dois espelhos, um em frente ao outro, para multiplicar a imagem de Orson Welles em dada cena; ou o ponto ínfimo em que se transforma a esposa de Kane em meio a uma sala com cenografia bastante pesada.<sup>89</sup>

Em contrapartida, esse cinema americano influenciou os chamados escritores duros (*tough writers*), a exemplo de James M. Cain, Hammett e Chandler, que segundo o retrógrado autor de um livro intitulado *Os maiores detetives de todos os tempos* retrocederam o “processo evolutivo” do romance policial ao relegarem o mistério para segundo plano e evidenciarem “violência, bebida e, sobretudo em grande número de casos, uma simples exibição de erotismo barato. (...) Bons músculos, boa disposição para as bebidas e um vigor sexual fora do comum, são melhores e mais úteis do que qualquer raciocínio de Holmes, Thorndyke, Poirot, Nero Wolfe e tantos outros.”<sup>90</sup>

Muitos teóricos do cinema afirmam que o *noir*, “enquanto fenômeno individual”, não existe<sup>91</sup>. Dentre os motivos para essa asserção está o fato de que durante o período entre as décadas de 1940 e 1950, quando foram produzidos os filmes

<sup>89</sup> Jean-Claude Bernardet, op. cit., p. 54.

<sup>90</sup> Paulo de Medeiros e Albuquerque, Violência, bebidas e mulheres: lema dos detetives “duros”. In: *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p.157. Apesar de em 1973 Mandrake já ter aparecido na literatura brasileira, o autor não o cita, nem mesmo faz referência a Rubem Fonseca como escritor de narrativas policiais. Assim como não cita Chandler e sua criação Marlowe entre os grandes da literatura policial universal.

<sup>91</sup> Apesar da polêmica, consideraremos nesse trabalho que o *noir* é um gênero, por uma simplificação da terminologia.

que fazem parte do corpus central do gênero (os quais A.C. Gomes de Mattos denomina “*noir* puros”), esse termo nunca ter sido utilizado, nem pela indústria, nem pela crítica, nem pelo público, e portanto não haver então uma consciência de conjunto. Apenas mais tarde a crítica francesa, e não os americanos, criadores do gênero, batizou-o *noir*. Isso se deu porque os filmes produzidos nos Estados Unidos a partir do princípio dos anos 40 só começaram a chegar à França após o término da Segunda Guerra Mundial, devido à ocupação nazista ocorrida nesse período no país europeu.

Filmes como *Relíquia macabra* (1941), *Laura* (1944), *Até a vista, querida* (1944), *Pacto de sangue* (1944), *Um retrato de mulher* (1945), entre outros, foram identificados pelos franceses como tendo características comuns, diferentes daquelas vistas em filmes produzidos antes do conflito (os filmes hollywoodianos essencialmente otimistas da década de 1930): “uma atmosfera insólita e cruel impregnada de um erotismo bastante peculiar.”<sup>92</sup>

Em 1946, o crítico e cineasta Nino Frank “criou” o termo *noir*, inspirado na *Série Noire*, uma coleção de livros editados em francês pela companhia Gallimard, os quais eram traduções de histórias de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich, entre outros, e cuja atmosfera assemelhava-se àquela presente nos filmes.<sup>93</sup> Esta era uma literatura *hard-boiled*, sobre *tough detectives*, escrita por *tough writers*. Mascarello ressalta a admiração dos críticos franceses diante dos filmes “de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood.”<sup>94</sup>

Ainda em 1946, o crítico francês Jean-Pierre Chartier, na revista *La revue du cinéma* e baseado nos filmes *Pacto de Sangue* e *Até a vista, querida*, esquematiza elementos básicos do gênero “tais como a narração na primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens “cujos atos parecem condicionados por uma obsessiva fatalidade do crime””.<sup>95</sup>

Em suma, a criação do *noir* como gênero – e a tomada de consciência do corpus como tal – foi retrospectiva. Mascarello, contudo, defende que esse fato não é suficiente

<sup>92</sup> A.C. Gomes de Mattos, *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001. p. 12.

<sup>93</sup> A.C. Gomes de Mattos, op. cit.

<sup>94</sup> Fernando Mascarello, *Film noir*. In: *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 179.

<sup>95</sup> A.C. Gomes de Mattos, op. cit., p. 12/13.

para negar a ele esse título, além de destacar o apelo dele junto ao público, e, mais recentemente, junto à crítica. Segundo esse crítico, outro ponto de difícil contestação para os “detratores” do gênero é o estilo artístico legado pelo *noir*, amplamente difundido por várias mídias.

Os críticos franceses Maurice Bardeche e Robert Brasillach, no livro *Histoire du Cinéma*, já na década de 50, aprofundaram a leitura dos filmes ao colocá-los como equivalentes americanos da corrente filosófica então emergente na França, identificando neles “um estado de espírito recém-nascido da guerra que correspondia, do outro lado do Atlântico, ao da filosofia existencialista.”<sup>96</sup> Todo o jogo de luzes e sombras, claros e escuros, os ambientes decadentes, as mortes, os comportamentos perversos, a violência, as instabilidades espaciais e temporais são elementos a serviço de uma visão pessimista da vida, muito afeita àquela expressa pelos filósofos existencialistas cujo berço foi a França do pós-guerra. Nesse gênero, qualquer tentativa de final feliz é frustrada: “Um verdadeiro filme noir não pode ter um final feliz convencional. O desenlace em um verdadeiro filme noir é muito mais ambíguo e ameaçador, “deixando no seu rastro uma impressão de mal-estar contínuo e persistente””.<sup>97</sup>

O crime seria o tema essencial das narrativas, como simbologia do desconforto sentido pela sociedade americana após a segunda grande guerra. Esse mal-estar era decorrente das crises econômicas e da necessidade de um rearranjo social decorrentes do conflito. O estilo *noir* presta-se, então, a simbolizar não só esse período e esse espaço, mas qualquer sociedade, em qualquer época, cujos valores éticos estejam deturpados, onde a corrupção, a brutalidade e a hipocrisia ditem o tom das relações e onde os papéis sexuais clássicos estejam se desestabilizando em busca de uma nova configuração, ou seja, quase toda sociedade moderna.

A teoria feminista e de gêneros sexuais, especialmente a partir da década de 80, começou a identificar nos filmes *noir* clássicos um dos seus aspectos centrais, que veio a tornar-se um tema de grande interesse teórico: uma velada disputa entre o masculino e o feminino, devido à problematização da sexualidade e dos novos papéis sexuais. O gênero foi o veículo modelar para a representação da “desconfiança” entre os sexos que se abateu na sociedade americana. Essa rivalidade era causada principalmente pelas novas funções que as mulheres passaram a exercer dentro do mercado de trabalho, quando da substituição do contingente masculino enviado para o conflito. Após o

---

<sup>96</sup> A.C. Gomes de Mattos, op. cit., p. 13.

<sup>97</sup> A.C. Gomes de Mattos, op. cit., p. 17.

retorno, os homens sentiram que não só seu posto como mão-de-obra estava ameaçado, mas também sua identidade masculina. O embate quase nunca era expresso explicitamente, contudo, podia-se sentir a ansiedade do homem frente às recentes configurações femininas que colocavam seu papel em xeque.<sup>98</sup>

A responsável pela desestabilização da relação entre os gêneros seria a mulher, não gratuitamente pintada no estilo noir com as cores fortes da *femme fatale*, a perigosa traidora, sempre pronta para desgraçar a vida do homem, incautamente por ela seduzido. “Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o noir procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido.”<sup>99</sup>

A transformação que o *noir* promove não se restringe apenas ao gênero feminino. O masculino acaba também sendo reconstruído fora dos padrões do “herói clássico”. O anti-herói apresentado pelo estilo não é invulnerável como seu par tradicional, pois carrega elementos fragilizadores, a exemplo da ambigüidade, do derrotismo, do isolamento e do egocentrismo. “Nesse sentido, a freqüente exacerbação da masculinidade dos personagens *noirs* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente se faz ausente.”<sup>100</sup>

O ambiente *noir* é quase sempre urbano: o submundo das cidades, suas ruas escuras e molhadas no meio da noite. As narrativas do gênero se passam em uma face obscura das metrópoles em cujos becos labirínticos e apartamentos claustrofóbicos encontram-se toda a psicose, todo o medo e a angústia dos seus habitantes. Qualquer recanto é ameaçador; nem mesmo dentro dos seus próprios lares homens e mulheres estão isentos do crime e da brutalidade.

---

<sup>98</sup> Fernando Mascarello, op. cit.

<sup>99</sup> Fernando Mascarello, op. cit., p. 182.

<sup>100</sup> Fernando Mascarello, op. cit., p. 183.

### 3. Lúcia McCartney vai ao cinema

A literatura de Rubem Fonseca costuma partir de dados muito palpáveis, físicos até, para deles retirar algo mais profundo, uma essência ou uma alma dos objetos e das situações concretas. Os elementos “frios” e anti-literários na ficção fonsaqueana não existem gratuitamente: eles são quase sempre um ponto de partida para uma jornada que vai em busca de um aprofundamento dos eventos, dos estados e das situações. Fonseca já foi descrito como um anatomista literário de corpos: “É ele o prosador por excelência do corpo na nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se entrecruzam com pernas, seios e bundas”.<sup>101</sup> Por trás da descrição invasiva e anatômica, não só de corpos belos, saudáveis e perfeitos mas também de corpos mutilados, aleijados e perfurados pode-se buscar algo menos palpável: a representação da frágil condição humana, não somente física, mas sobretudo emocional e espiritual. O grotesco está presente inclusive nos físicos belos, bastando perfurá-los e mutilá-los para que ele brote. Não há limites para a invasão de corpos do autor: ele vai fundo e chega a um “coração não atingido” no conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”<sup>102</sup>, ou fica no exterior corpóreo, mas não poupa partes “proibidas”. Ao nomear órgãos e atos sexuais e funções corpóreas, o escritor faz uso de uma potente ferramenta para romper tabus: a palavra; especialmente a palavra franca, sem hipocrisias, o palavrão vociferado, espécie de desabafo dos habitantes de um ambiente opressivo, verdadeira máquina de moer gente que é a cidade moderna. Rubem, à maneira de um anatomista, disseca, além do corpo, a alma das suas personagens.

O corpo é a casa onde moram, ou a pensão por onde passam, as intervenções sociais, a espoliação econômica, a violência, a alienação, a angústia. Isto quer dizer que as realizações abortadas das personagens se encarnam no corpo: as relações com o mundo passam pelo corpóreo, como uma ponte entre o físico e o espiritual. Por trás do físico, o psicológico e o social estão agudamente representados. O que há além do ambíguo corpo infantil do conto “A opção”<sup>103</sup> senão o trauma da mulher que assiste a uma discussão entre médicos que “definirá” o sexo da criança, e que provavelmente é a mãe ou já passou, ela mesma, pelo problema de correção cirúrgica da genitália, e portanto por uma escolha não exatamente lógica e racional? Ou o que representa o desmonte do corpo feminino submetido a uma autópsia em “Duzentos e vinte e cinco

---

<sup>101</sup> Silvano Santiago, Errata. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 61.

<sup>102</sup> *Os prisioneiros*, 1963.

<sup>103</sup> *A coleira do cão*, 1965.

gramas” senão o frio destroçamento das relações humanas? O corpo deformado dos deficientes físicos, o inanimado das bonecas de vinil que prestam “favores sexuais”, o corpo exacerbado dos halterofilistas, o que significam?

Uma característica física que está permeada por toda a ficção de Fonseca é a presença dos dentes. Eles são um índice da posição social das personagens, mas mais do que isso eles servem para distinguir os “fracos” dos “fortes”. Os desvalidos são quase sempre desdentados ou apresentam arcada dentária *em petição de miséria*, a exemplo do *cobrador* e de muitos outros *miseráveis sem dentes*; eles sofrem com dores e com dentistas sádicos. Entretanto, alguns desfavorecidos financeiramente apresentam arcadas dentárias perfeitas e claras, como Waterloo, um dos halterofilistas do conto “A força humana”<sup>104</sup>, significando não só sua saúde física, mas também sua força psicológica, que lhe proporciona uma visão honesta e relaxada da vida, sem preocupações com dinheiro e consumo. Os valores desse homem estão no prazer de dançar e de dar uma descontraída gargalhada, e não na acumulação e na glória, valores que o dono da academia de musculação que impingir a ele ao inscrevê-lo em uma competição de fisiculturismo. Na grande maioria dos casos, dentes saudáveis só aparecem em personagens abastadas e brancas, o que causa inveja nos marginalizados. O *cobrador* anuncia:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. (...) Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele (...) sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha.<sup>105</sup>

Mandrake, apesar de não ser exatamente um pária social, também se encanta com a pujança física dos abastados, representada pela dentição:

Eu peguei a princesa loura e disse, vem comigo. Era dia dos namorados. (...)  
Ela riu.  
Você tem todos os dentes?, perguntei.  
Ela tinha todos os dentes. Abriu a boca e vi as duas fileiras, em cima e embaixo. Coisa de rico.<sup>106</sup>

Além desse rol de corporealidades, muitas narrativas de Fonseca também têm seus inícios provocados por objetos, que acabam adquirindo *status* fetichista e conseqüentemente um caráter menos físico e mais aural. Charutos, garrafas de vinho, bengalas, facas, presentes nas histórias que têm Mandrake como personagem seriam

<sup>104</sup> *A coleira do cão*, 1965.

<sup>105</sup> Rubem Fonseca, *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 493-494.

<sup>106</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 404.

uma representação fálica da exacerbada eroticidade do advogado. A proclamação constante de sua virilidade heterossexual, através de objetos e palavras, “revelaria neste dom-juan uma luta desesperada contra certa homossexualidade latente. Dom Juan está sempre provando para si mesmo que não é homossexual.”<sup>107</sup>.

Na linguagem, essa anti-literariedade se manifesta no vocabulário técnico e cotidiano e nas abundantes citações de conhecimentos gerais. A linguagem dos textos de Fonseca, dessa forma, “esfria” as narrativas. Lowe<sup>108</sup> afirma que o escritor moderno, ao invés de ser um beletrista é um técnico. Rubem Fonseca domina a técnica do seu ofício. A importância dada ao palpável vai além da temática e da referencialidade. O escritor constrói suas obras com extremo cuidado formal. A estrutura dos contos de *Lúcia McCartney* (1969) parece estar em processo de desestruturação, possivelmente em busca de uma nova configuração. Assim também está a sociedade representada nesse livro: algo perdida, se desmontando para resultar em um rearranjo futuro, feito de elementos novos e antigos, que reciclados e recolocados fazem descobrir um mundo novo. Nesse sentido, o conto “Lúcia McCartney” é um exemplo arquetípico. Espécie de painel de tipos diversos, o livro homônimo ousa formalmente ao incluir contos em forma de poemas, pequenos relatos de pouco mais de meia página, narrativas mais longas, relatos de ocorrências secos, quase-roteiros. Fábio Lucas chega a aglutinar palavras para tentar definir os contos desse livro: *prosoemas*<sup>109</sup>. Em textos dialogais, a exemplo do conto título e de “O caso de F.A.”, o domínio dessa técnica é absoluto; parece que estamos a ler uma peça de teatro ou um *script* pronto para os meios audiovisuais.

O diálogo é uma característica formal típica dos roteiros e das peças de teatro (que em certo sentido não deixam de ser roteiros). O uso do diálogo na prosa ficcional dramatiza a narrativa, como se ela estivesse quase preparada para ser representada. Além disso, as falas servem para expressar “a voz do povo”, por mais que saibamos que na ficção de Fonseca o “discurso do povo” é atravessado pelo discurso do autor implícito, um intelectual em uma posição social confortável, que não pode ser confundido com o narrador. Os diálogos seriam então um valioso mecanismo de autenticidade da fala popular, o que permitiria ao leitor “civilizado ouvir o

<sup>107</sup> Deonísio da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p. 82.

<sup>108</sup> Elizabeth Lowe, *The city in Brazilian literature*. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1982. p. 160.

<sup>109</sup> Fábio Lucas, *Crítica sem dogma*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983. p. 93.

selvagem”<sup>110</sup>. O uso da linguagem coloquial, da gíria e do vocabulário de baixo calão contribui com o aspecto dialogal e para a aproximação dos textos com a estrutura do roteiro.

### 3.1. Lúcia McCartney: conto

O conto “Lúcia McCartney” é um dos mais formalmente inovadores de toda a obra de Rubem Fonseca. Estruturada como um tecido, na qual estão entremeados diálogos e cenas – reais e imaginários –, cartas, trechos de letras de músicas e excertos de clássicos da literatura, a narrativa é elíptica, recortada e montada, à maneira do cinema; como diz Candido<sup>111</sup>, “incorpora outras artes e meios”, talvez não necessariamente sem o intuito de renovação, como afirmou o crítico, mas, deliberadamente, utilizando na literatura técnicas e modalidades próprias de meios mais presentes na vida cotidiana atual do que a obra literária. Esse é um conto delicado; entretanto, por trás do lirismo poético dele pode-se encontrar uma contundente denúncia das mazelas que contaminam os jovens de uma geração “perdida”: a alienação, um leve desespero no olhar, a sensação de estar perdido no mundo.

O conto é narrado em primeira pessoa, por Lúcia, o que é fato raro na obra de Rubem Fonseca: um conto com narrador feminino; porém, isso não significa que exista nele mais consideração pela mulher, que nos textos desse escritor quase sempre aparece marginalizada e em plano secundário, por ser uma “presa” cujos personagens masculinos estão sempre à caça ou por destituir os homens das suas riquezas (físicas, mentais, materiais).

Apesar da narração feminina do conto, Lúcia se insere na categoria de narradores masculinos de Fonseca, da qual fazem parte Mandrake (o arquétipo), Gustavo Flávio, de *Bufo e Spallanzani* (1986) e o narrador anônimo do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), além de outros. Nos primeiros livros de contos do autor as características essenciais desse narrador já estavam presentes. Ele é único e preserva suas especificidades, quais sejam: lubricidade, cinismo, intelectualidade e conhecimento enciclopédico, solidão; contudo seu nome varia.

---

<sup>110</sup> Elizabeth Lowe, op. cit.

<sup>111</sup> Antonio Candido, A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p.215.

O disfarce desse narrador pode ser a voz feminina de Lúcia McCartney ou a voz marginal do narrador do conto “Feliz Ano Novo”<sup>112</sup>, pode ser a inexperiência do adolescente de “Madona”<sup>113</sup>, experimentando os primeiros passos de liberdade, a consagração e a desgraça do artista Paul Morel de *O caso Morel* (1973) ou a cafajestice do anão de “O corcunda e a Vênus de Botticelli”<sup>114</sup>. Esses anti-heróis simbolizam o problemático ser humano moderno, para quem a busca de conteúdo para uma vida oca passa pelo erotismo mecanizado, pelo consumismo alienado, pela procura de laços afetivos e resulta na melancólica constatação de que a procura foi infrutífera. Conformados, não sentem tristezas nem alegrias profundas, não levam a sério seus sentimentos nem os dos outros, mas ao menos têm consciência do caráter transitório das situações, boas ou más.

O narrador está disfarçado em todos os livros, mas é sempre o mesmo. Desconstruído – como Derrida chegou a propor como possibilidade de leitura –, este narrador é reunificado apenas na cabeça de quem leu todos os livros.<sup>115</sup>

Isso quer dizer que a percepção global do universo fonsequeano requer uma visão intertextual da obra, que é feita com referências e desenvolvimentos de personagens e situações. O hipotexto, nesse sentido, não é essencial para a compreensão do hipertexto, contudo, o conhecimento dele contribui para a noção de conjunto da obra, em especial quando a intenção é, como a nossa, investigar as relações internas e externas com que são construídos os textos de Rubem Fonseca.

### 3.2. Intertextualidade em “Lúcia McCartney”

A obra de Fonseca é pródiga em intertextos, seja na forma de citação, seja atribuindo um caráter menos explícito a eles. É comum encontrarmos intertextos científicos, técnicos, tecnológicos, literários, cinematográficos, e até referenciando a cultura pop. Por vezes, o autor faz auto referências, seja “ressuscitando” personagens, seja revivendo situações ou temas já apresentados.

O principal intertexto de “Lúcia McCartney”, mas quase nunca apontado, é com o livro *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862. Ambas as mulheres chamam-se Lúcia, ambas são prostitutas, ambas vivem no Rio de Janeiro.

<sup>112</sup> *Feliz Ano Novo*, 1975.

<sup>113</sup> *A coleira do cão*, 1965.

<sup>114</sup> *Secreções, excreções e desatinos*, 2001.

<sup>115</sup> Deonísio da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p. 86.

Os dois textos são epistolares. No conto de Rubem Fonseca temos as cartas de José Roberto para Lúcia McCartney, e cartas dela para ele, que não aparecem, mas que ela afirma escrever e depois rasgar. No romance de José de Alencar, existe em uma nota introdutória um esclarecimento do “editor” do livro, que assina G.M., dizendo que aquele romance só existe porque caíram em suas mãos cartas de um homem chamado Paulo, e o livro é justamente a reunião dessas cartas, em que este conta a história de amor dele com Lúcia. Portanto, Paulo é o narrador.

A sociedade mantém uma relação eufêmica com as duas prostitutas, ao tentar dissimular o caráter da profissão através de denominações menos marcadas, dando à Lúcia alencariana a alcunha de cortesã e à Lúcia fonsequeana a de garota de programa e assim valorando-as socialmente. Lúcia McCartney, nesse sentido, pode até ter um apelido mais sofisticado, o que lhe confere mais *status*: *call girl*. Segundo Gaspar, o pesquisador americano H. Greenwald (1969) estudou os hábitos das *call girls*, e descobriu um comportamento social bastante semelhante às mulheres de classe média da mesma idade:

As despesas dessa categoria de prostitutas incluem um telefone, bem indispensável; roupas de boa qualidade, pois a aparência é fundamental para freqüentar certos lugares; roupas íntimas; cosméticos; salão de beleza e gorjeta para porteiros. (...) Ela se preocupa particularmente em se distinguir das *street walker*.<sup>116</sup>

Lúcia McCartney nunca se refere a si próprio com prostituta na presença de José Roberto, apenas como garota de programa. Notamos que ela pouco difere de qualquer mulher do seu nível social e da sua faixa etária que exerça outra profissão, tanto que o seu círculo de amigos não sabe nem desconfia da função que ela exerce.

Deveras curioso é o modo como Rubem Fonseca resignifica uma obra separada da dele por cem anos. A personagem de Alencar freqüenta a sociedade carioca: as ruas, salões de baile, saraus, teatros. Lúcia McCartney freqüenta a sociedade carioca: as ruas, boates, bares, cinemas. Enquanto a personagem alencariana, bem ao estilo de seu tempo, sofre com sua condição de prostituta, sente-se culpada e acha sua atividade abjeta, e o narrador afirma que apesar de ela ter um corpo impuro sua alma é puríssima, a personagem fonsequeana não sente culpa por exercer tal atividade, apesar de guardar certas reservas. Ao se referir ao primeiro encontro com José Roberto, em que havia

---

<sup>116</sup> Maria Dulce Gaspar, *Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.69.

quatro casais, Lúcia afirma: “Cada qual vai para o seu quarto. Renê sabe que eu não gosto de promiscuidade. Eu vou para o quarto com o paulista.”<sup>117</sup>. Contudo, certas atitudes de McCartney não a fazem menos romântica com relação ao amor do que ‘Lucíola’.

Curioso também é notar como tanto Renê (o cafetão de McCartney) quanto José Roberto se enquadram na categoria de “cara legais”. O primeiro porque tenta encaixar Lúcia em programas que condizem com seu perfil “moça de família” e o segundo por presenteá-la, tratá-la gentilmente e ser seu confidente.

Já com relação à prostituta de *Lucíola*, ela não parece ter tanta sorte. O único que a trata decentemente é o apaixonado Paulo (e não em todos os momentos). Os outros homens, além de usufruir dos prazeres proporcionados por Lúcia, consideram-na uma escória social e um mal necessário.

Como uma espécie de justificativa ideológica do escritor para os atos de sua personagem, a Lúcia de José de Alencar envolve-se na prostituição para dar um destino digno à família e especialmente à irmã mais nova. Já Lúcia McCartney, que não tem família, se prostitui para usufruir do dinheiro que a profissão lhe proporciona.

No final de *Lucíola*, a personagem acaba se punindo: ela aborta, mas não faz uma operação de retirada do feto do útero, o que acaba gerando uma infecção que a leva à morte. A saída de Lúcia McCartney é irônica: no final do conto, Lúcia está sofrendo pela perda de José Roberto e afirma:

Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. As vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela?

Apesar do drama, Lúcia, como a zombar do fim trágico da colega de cem anos antes, conclui:

Hoje à noite vou à boate.<sup>118</sup>

A descontração espacial e comportamental do conto “Lúcia McCartney” permite um intertexto, apesar de comum na literatura contemporânea, pouco abordado em estudos acadêmicos: a cultura pop. O próprio título do conto faz uma referência explícita à música popular: Lúcia é grande fã do grupo musical inglês *The Beatles* (que estava no auge da carreira na época em que o conto foi escrito), por isso adotou o

<sup>117</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 244.

<sup>118</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 260.

sobrenome do integrante Paul McCartney para compor seu “nome de guerra”; ela também costuma solicitar que músicas do grupo toquem na rádio carioca Mayrink Veiga e José Roberto diz em uma de suas cartas que ao escutar no estéreo a música “Eleanor Rigby”, dos Beatles, lembra-se de Lúcia. Fonseca inclui na sua ficção alguns produtos industriais e culturais estrangeiros consumidos por suas personagens: Coca-Cola, Rock’n roll, perfumes, revistas americanas, boliche. Fabio Lucas<sup>119</sup> chama atenção para a herança temática, estilística e cultural dos Estados Unidos presente no livro *Lúcia McCartney*, e esse aspecto do conto serve para Vidal discutir a dependência cultural, além de outras formas de dependência.

A incorporação da cultura estrangeira ao nome, apreendida pelos meios de comunicação de massa, tem um peso esmagador de derrota (...) à medida que o nome é escolhido por ela mesma, um valor do seu universo cultural. Para Lúcia McCartney, a relação de dependência econômica, cultural e biográfica tem um sentido preciso de determinação histórica: o nome estrangeiro é também o “nome de guerra”, criando, portanto, uma outra identidade. Entre o capital estrangeiro e a degradação da dependência, a ponte se faz pela ideologia do gosto, que articula as duas identidades<sup>120</sup>.

O próprio espaço do Rio de Janeiro serve como fonte de referências cotidianas, até mesmo anti-literárias, em “Lúcia McCartney”: lugares da cidade são muito citados, a exemplo das boates cariocas famosas na época Zum Zum, Le Bateau e Sachinha, da praia (um ponto de encontro da cidade) e do bairro de Ipanema.

Mais do que intertextos de outras espécies, encontramos em “Lúcia McCartney” intertextos sociais; não a sociedade como ela é, porque não é função da literatura ser documento, mas a dinâmica social transformada pelo olhar artístico do escritor, que proporciona ao leitor uma visão mais clara do que está à sua volta, pois vai além do olhar automatizado que as pessoas dirigem a seu meio. Por isso, as referências à cultura, à literatura, ao consumo, ao comportamento, que aparecem no conto, não são decalques da realidade, mas a realidade transformada coerentemente em obra literária.

### 3.3. A transgressão

O primeiro diálogo do conto “Lúcia McCartney” é imaginado pela garota e acontece entre os clientes do encontro em que ela conhece José Roberto. Nesse diálogo percebemos que Lúcia, apesar de jovem, tem uma percepção razoavelmente clara da realidade que a cerca, quando analisa que os quatro homens devem ter o mesmo nível, pois se tratam sem subserviência. O problema surge quando ela lida com os próprios

<sup>119</sup> Fábio Lucas, *Crítica sem dogma*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983.

<sup>120</sup> Ariovaldo José Vidal, *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 156.

sentimentos, pois nessas situações a realidade se enubla. O conto se passa no Rio de Janeiro, que é o espaço primordial da obra de Fonseca, e dos homens, três são cariocas, que estão querendo divertir o paulista, na cidade a negócios, justamente José Roberto. Depois de fazerem sexo, a garota oferece o número do telefone ao homem. Indiferente, ele pensa antes e acaba aceitando. Começa a surgir o interesse afetivo da prostituta pelo cliente.

Lúcia é uma mulher livre de culpas e pesos; uma garota que tem uma vida social intensa, que frequenta clubes e boates com os amigos. Numa discussão entre Lúcia e a amiga Isa, essa diz: “Ninguém agüenta essa vida que você está levando”, ao que Lúcia responde: “Não vejo nada de errado nela”.<sup>121</sup>. A ligação das duas pode ser chamada de “postixa”, e é um reflexo da fragmentação das relações afetivas na moderna sociedade: as garotas se elegem irmãs, escolhem a própria família. Assim como essa, também é “postixa” a relação de Isa com o “marido”, com quem não é realmente casada, e que saiu de casa.

A vinculação de Lúcia com José Roberto é mediada por uma série de convenções, já que são pessoas de níveis etários, sociais e culturais distintos. Trata-se também de uma pessoa que exerce uma função marginalizada socialmente junta a outra plenamente integrada na sociedade, gozando inclusive de alta reputação. Depois do primeiro encontro, José Roberto procura Lúcia para marcar outro. As demonstrações de poder do homem acabam encantando a garota:

Ele tem um cheiro bom e fala muito suavemente comigo (...) “Pra você”, José Roberto me dá um vidro de perfume. Joy. Adoro perfume. Passo um pouco no braço. “Você quer ouvir música?” Ele me leva a um quarto, onde há um gravador imenso, coloca na minha cabeça fones que cobrem inteiramente as minhas orelhas e ouço a música mais linda do mundo. “Espetacular, vou ficar aqui a noite toda” – ele ri – “porque você está rindo?” – ele responde, mas eu não ouço – “o quê? o quê?”. Então ele tira os fones dos meus ouvidos: “não precisa gritar tanto”. Com aqueles fones no ouvido a gente pensa que fala, mas grita, como um surdo. Isso deve ter acontecido com outras garotas.<sup>122</sup>

Lúcia é uma moça de 18 anos e José Roberto tem 36. Para ela, ele é um *coroa*, e algumas vezes se refere a ele dessa forma. Portanto, os dois falam de lugares diferentes e encaram a vida de forma diferente. Enquanto Lúcia começa a cultivar um sentimento por José Roberto que não corresponde à relação entre cliente e profissional, ele se assusta com a reação dela frente à primeira carta enviada. O sentimentalismo adocicado do comportamento de Lúcia impressiona ainda mais José Roberto, um homem discreto

<sup>121</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 245.

<sup>122</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 247.

e sofisticado, com quem os exageros próprios das jovens mulheres (quase sempre prostitutas) da obra fonsequeana não combinam.

Depois do último encontro do casal, ele a coloca dentro de um táxi e vai embora da vida dela. Lúcia sofre muito e muda-se para a casa de tios em São Paulo (talvez para ter mais chances de reencontrá-lo), mas em nenhum momento considera a hipótese de ele tê-la largado; ela acha que José Roberto foi fazer uma viagem ao exterior ou foi resolver algum assunto sério. A relação dos dois acaba tão casual e repentinamente como começou. A garota não consegue enxergar a indisposição do homem para assumir laços afetivos fortes; como um autômato cuja única função é produzir capital, ele está preso às obrigações de seu papel de homem de negócios, sem espaço para nenhum tipo de relação mais profunda. Sobre essas relações, Vidal afirma:

No conto Lúcia McCartney a sexualidade é transgressora à medida que a prostituição é substituída pela descoberta das relações afetivas entre os amantes. Entretanto, a afetividade dissolve-se nos “mistérios” da grande cidade, na figura do executivo seqüestrado de sua privacidade: “Ele disse, eu não sou dono de mim, nem de ninguém, diga isso a ela.”<sup>123</sup>

O abandono, por parte do cliente, de seus papéis sociais (marido, pai, executivo) é apenas provisório, enquanto ele está em companhia da prostituta. Tão logo o programa acabe, ele retoma a sua vida cotidiana. Lúcia, ingenuamente, não reconhece José Roberto nesses papéis, o vê apenas como o homem por quem está apaixonada, daí decorre o choque por ter sido “abandonada” por alguém com quem ela nunca esteve realmente.

### **3.4. O caso de F.A.: conto**

“O caso de F.A.” está presente também no livro *Lúcia McCartney*. Nele aparece pela primeira vez Mandrake, alcunha de Paulo Mendes, um advogado criminalista metido em negócios escusos e envolvido com o submundo carioca. Mandrake é uma personagem intertextualmente recorrente nas narrativas de Fonseca, para quem o escritor criou toda uma biografia. A personagem principal desse conto é ainda um esboço incipiente da que no decorrer da obra dele chegaria a protagonizar outros contos, além de novelas e romance. Em “O caso de F.A.”, Mandrake ainda não desenvolveu totalmente hábitos que fazem um contraponto com a truculência das atividades que

---

<sup>123</sup> Ariovaldo José Vidal, *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 18.

exerce: o gosto por vinhos e charutos refinados; nem as várias mulheres com quem se relaciona têm a sofisticação das “namoradas” posteriores.

Nesse conto a personagem aparece mais rude, com um comportamento mais cru, e já promiscuamente envolvido com a marginalidade. Em contos ulteriores como “Dia dos namorados”,<sup>124</sup> e “Mandrake”,<sup>125</sup> a personagem adquire a mania de citar informações como *que vinho combina com certa comida* ou *em que momento fumar este ou aquele tipo de charuto*. Pode-se dizer que o advogado vai se sofisticando, o que torna ainda mais contrastiva a sua ligação com o submundo marginal. Em “O caso de F.A.” surgem personagens que farão parte do universo do cínico advogado como L. Waissman, o sócio judeu no escritório (que no conto “Mandrake” será substituído pelo também judeu Wexler) e o delegado de homicídios Raul, principal contato dele dentro da polícia. A namorada “oficial” de Mandrake, Berta Bronstein, surgirá no conto de 1979. Pode-se dizer que a personagem vai amadurecendo até atingir o ápice de sua complexidade como construção literária ao protagonizar o romance *A grande arte* (1983).

Na narrativa em questão, Mandrake é contratado pelo conselheiro F.A., um alto funcionário do governo, para resgatar do bordel da cafetina Gisele e do homossexual Célio uma prostituta por quem se apaixonou. O advogado então vai procurar seus diversos contatos para planejar a operação. Nesse entremeio ele tenta conciliar o tempo entre as várias amantes que possui.

Estruturalmente, “O caso de F.A.” é bem diverso de “Lúcia McCartney”. Organizado como uma espécie de relato de ocorrências de um caso que ele está resolvendo, o próprio Mandrake narra as ações. Pode-se dizer que o conto é quase um roteiro, pois é praticamente todo construído por diálogos, 14 deles telefônicos e 30 presenciais, pontuados por comentários e por alguns monólogos mais longos do narrador.

O caráter dialogal do conto reforça o sentido de urgência dos acontecimentos, que ocorrem no breve período de três dias próximos do Carnaval. O grande uso de ligações telefônicas acentua a urgência das ações, mas, além disso, indicia como o aparelho da tecnologia moderna agiliza o tempo narrativo. Essa premência é própria da atividade de Mandrake e está também em consonância com a agilidade que a sociedade adquire no período. Se nesse conto as chamadas apresentam esse aspecto, em “Lúcia McCartney” o grande de número de telefonemas também presente reforça o fosso que

---

<sup>124</sup> *Feliz ano novo*, 1975.

<sup>125</sup> *O cobrador*, 1979.

há entre os mundos da protagonista e de José Roberto, como uma espécie de barreira que permite apenas uma comunicação mutilada.

A obra de Rubem Fonseca se movimenta de cima para baixo e de baixo para cima, nos mais variados aspectos: linguagem, estratificação social, configuração geográfica. O universo de Mandrake não escapa a essa característica. A linguagem oscila, de uma sentença para outra, ou até mesmo dentro da mesma frase. O advogado utiliza com a mesma familiaridade termos próprios da linguagem culta, jargões técnicos da profissão ou dos seus *hobbies*, citações eruditas, e palavras de baixo calão, obscenidades e construções lingüísticas populares, próprias dos meios marginais:

Aquela francesa é mesquinha e ruim. E também uma trepada de merda. Dizem. (...)  
 F.A. se perturbou. O putinho tinha falado. O ovo no cu da galinha. (...)  
 Hipóteses imaginadas dentro do táxi. 1) Eloína dissera a verdade e Mirian não era mineira, roía unhas, fumava e, portanto, não era a garota de F.A. (...)  
 Premissa aceita. (...)  
 Mandei abrir uma garrafa de Grão Vasco, que acabei de esvaziar comendo queijo da Serra da Estrela com torradas. (...)  
 Unhas postiças talvez colocadas pela zwigmigdal Gisele-Célio(...).<sup>126</sup>

O trânsito que Mandrake consegue ter entre as classes socialmente centralizadas e marginalizadas, além de ser favorecido pela geografia carioca, onde favelas e bairros de classe média-alta dividem o mesmo espaço físico, é próprio da atividade que ele exerce: uma espécie de ponte entre os abastados que não querem se misturar e a marginalidade que anseia ter acesso ao *mundo dos ricos*.

Apesar de teoricamente trabalhar com a lei oficial, Mandrake faz sua própria lei. Ele não se acanha em confessar que pratica atos ilícitos a favor de seus interesses. Portanto, extorpe, mente, espanca. Durante um baile de Carnaval aceita a oferta de entorpecente:

Um cliente me deu um abraço.  
 “Se não fosse o senhor ia passar o Carnaval em cana. O senhor não, você, você, meu irmão, hein você? Quer um cheirinho da loló?”  
 Botou o vidrinho na minha mão. Larguei-o falando sozinho, fui ao banheiro e tomei uma prise. Depois outra, até um frio gelado descer por dentro de mim e bater no calcanhar. O barulho da orquestra e das vozes cantando aumentou como se todos, músicos e mulherio, estivessem ali dentro comigo. Quando voltei o salão parecia mais cheio.<sup>127</sup>

Deonísio da Silva<sup>128</sup> afirma que as personagens desse escritor têm consciência que ora ocupam lugar de explorados, ora de exploradores; sofrem e praticam violência.

<sup>126</sup> Rubem Fonseca, op.cit., pp. 270/272/278/279.

<sup>127</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p.281.

<sup>128</sup> Deonísio da Silva, A violência nos contos de Rubem Fonseca. In: *Um novo modo de narrar*. São Paulo: Cultura Editora, 1979.

Pode-se dizer, inclusive, que Mandrake possui uma consciência histórica do seu papel de explorado(r), não reagindo com o ódio vingativo, por exemplo, do *cobrador*, outra célebre personagem fonsaqueana, mas encarando a situação com cinismo e deboche, de quem dá e tira, seja dos pobres ou dos ricos. Na verdade, a classe social intermediária do homem (classe média) permite que ele sirva a dois deuses ao mesmo tempo, e, além disso, seja servido por eles. Uma passagem de “O caso de F.A.” esclarece, do ponto de partida ao ponto de chegada da personagem, sua trajetória:

O puto estava dormindo. Meu pai era imigrante. O pai dele era ministro. Na época em que eu lavava o chão e espanava balcões e vendia meias, das sete da manhã às sete da noite, e corria pro colégio, sem jantar, onde ficava até às onze horas, o puto ganhava medalhinhas no colégio de padres e passava as férias na Europa.<sup>129</sup>

Esse mesmo homem afirma: “Fraco neste mundo não tem vez, está fodido. Eu sei.”<sup>130</sup>. Mandrake não é fraco nem forte. É flexível.

### 3.5. Lúcia McCartney vai ao cinema

Dirigido pelo cineasta Davi Neves e lançado em 1971, o filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa* é uma justaposição dos dois contos de Rubem Fonseca anteriormente analisados. Espécie de crônica acre-doce da vida de pessoas que vivem no Rio de Janeiro – especialmente na região de Ipanema e adjacências, tem argumento e o roteiro do próprio Fonseca, que participou muito proximamente da execução do filme. A mudança do título da obra na transposição reforça o apelo sexual da história ao mesmo tempo em que esclarece o *plot*. A alusão literária é praticamente desconhecida e a referência pop é pouco apelativa, daí a necessidade da complementação no título.

Em entrevista à revista *Filme Cultura*, à época das filmagens de *Lúcia McCartney*, Neves revelou que a fidelidade aos contos era justamente o que ele pretendia, e apesar do estilo narrativo cinematográfico de Fonseca, o que o havia atraído no conto havia sido a temática, feminina e intimista. Sobre a junção de dois textos de estilos formais tão diferentes, o diretor revela que o desafio o motivou a fazer de “O caso de F.A.” um prolongamento de “Lúcia McCartney”, aparentemente sem conexão, mas que se fecha ao final do filme, devido a uma artimanha usada por Neves, a qual veremos adiante.

<sup>129</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p.283.

<sup>130</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p.287.

Foi esse contraste, e a possibilidade de representá-lo numa progressão dramática, que aumentou meu interesse em relação ao problema da justaposição dos dois contos.<sup>131</sup>

Um artigo da época do lançamento do filme indica que o espectador que “assistiu ao livro pode agora ler o filme” *Lúcia McCartney*<sup>132</sup>. Isso significa que a transformação que Neves operou foi no sentido de tomar dois contos-roteiros e transformá-los em um romance-filme, tanto por ter estendido o comprimento original ao unir duas narrativas distintas como por ter preservado o discurso literário das personagens.

Cineasta que iniciou a carreira como diretor de fotografia (além de cumprir outras funções técnicas) durante o cinema novo, David Neves sempre teve a literatura presente em seu universo: entre 1974 e 1976 realizou dez documentários em curta-metragem sobre escritores brasileiros: *O Fazendeiro do Ar* (sobre Carlos Drummond de Andrade); *Um Contador de História* (sobre Érico Veríssimo); *Em Tempo de Nava* (sobre Pedro Nava); *Na Casa do Rio Vermelho* (sobre Jorge Amado); *O Habitante de Pasárgada* (sobre Manuel Bandeira); *O Curso do Poeta* (sobre João Cabral de Melo Neto); *O Escritor na Vida Pública* (sobre Affonso Arinos); *Romancista ao Norte* (sobre José Américo de Almeida); *Veredas de Minas e Música* (sobre João Guimarães Rosa), *Poesia e Amor* (sobre Vinícius de Moraes).<sup>133</sup>

O primeiro trabalho de direção de Davi Neves é o curta-metragem *Mauro Humberto* (1968), no qual homenageia o seu mestre no cinema: Humberto Mauro. O filme registra a intimidade do diretor de *Ganga Bruta* nos finais de semana em sua casa. Assim, Davi

decide eternizar aqueles momentos de extrema felicidade, misto de reverência por um mestre e amor por um amigo. A simplicidade, a ingenuidade no registro – uma ingenuidade que povoa tudo e parece espantar-se com cada instante da existência humana – é o grande elo que reúne todos os filmes de David Neves.<sup>134</sup>

O primeiro longa-metragem de Neves, *Memória de Helena* (1969), já dizia muito do estilo dele: a procura pela delicadeza e pela intimidade do universo feminino. Apesar de herdeiro do cinema novo, o estilo autoral do diretor não permite que se

<sup>131</sup> João Carlos Horta (direção de entrevista), David Neves e Rubem Fonseca falam de Lúcia McCartney. In: *Filme Cultura*. Ano IV – n° 18. Jan./fev. 1971.

<sup>132</sup> Cláudio Bojunga, *Lúcia McCartney* – Entre no cinema: você vai ler um livro. Janeiro, 1971. [s.n.] [www.portalliterar.com.br](http://www.portalliterar.com.br).

<sup>133</sup> Ruy Gardnier, Davi Neves, íntimo e pessoal. In: *Contracampo* – Revista eletrônica de cinema. N° 39/40.

<sup>134</sup> Ruy Gardnier, op. cit.

encontrem em seus filmes a ruralidade e a denúncia social da miserável vida interiorana do Brasil, comuns no movimento. Dono de um estilo urbano e poético, Neves procura mostrar figuras femininas marcantes, que estavam mudando na sociedade da época as posições até então a elas reservadas.

*Lúcia McCartney – uma garota de programa* inicia com poucos créditos: em letras pretas, sob um fundo branco, apenas o nome do produtor e o título do filme. Então, a relação do diretor com a palavra escrita toma substância na citação de Paulo Emílio Sales Gomes que aparece na tela, como uma espécie de preâmbulo às histórias que logo veremos:

...as necessidades que o cinema e a prostituição satisfazem são as mesmas...  
 Dizer que os espectadores entram no cinema como vão, ou iriam, ao bordel, não deixa de ser chocante, mesmo atenuando-se bastante a idéia com o acréscimo de que isso sucede sob um ângulo bem particular do exame...  
 Tenho a impressão de que meus propósitos ficarão mais claros e menos chocantes se, invertendo agora a maneira de ver as coisas, eu lembrar que com muita freqüência os homens vão ao bordel como que vão ao cinema.

Há de se ressaltar certo anacronismo na tese de Sales Gomes que relaciona cinema e bordel. Porém, é mister reconhecer que assim como as atrizes que vemos no cinema atuam, trocam de nome e de aparência a cada filme, também as prostitutas se valem de artifícios para disfarçarem sua real personalidade, sua real identidade, seus reais sentimentos. Vai-se ao cinema em busca de fantasia, de simbolização da realidade; assim que entramos no cinema, fazemos um acordo tácito para acreditar no que vemos na tela. Finge-se a verdade e fingimos que acreditamos nela. Esse poder de fantasia e de simbolização da realidade também é proporcionado aos clientes pelas prostitutas: elas fingem que são alguém que não são, aquela que o cliente pagante quiser que ela seja. Contudo, o diretor parece querer desmistificar tanto a sala de cinema quanto o quarto do bordel como lugares de fuga da realidade.

Lúcia conhece bem as regras desse jogo. Sabe que está naquela posição para satisfazer as fantasias e os desejos dos clientes. Ela é jovem, cheia de vida e de esperanças, ingênua até, pode-se dizer, e não se sente constrangida por exercer a atividade de prostituta. Representação ou não, ela tem consciência de que seu resguardo atrai os homens. A jovem garota de programa representa uma imagem recatada, expressa em certas passagens do conto, que também estão no filme.

Cada qual vai para um quarto. Renê sabe que eu não gosto de promiscuidade (...)  
 Depois de nos lavarmos, separadamente, ele se veste põe dinheiro na minha bolsa(...)  
 — Nunca vi o José Roberto. Ele telefona e diz: me manda uma garota, você sabe como eu gosto.

- Como é que ele gosta?
- Inteligente, bonita e depravada.
- Eu não sou depravada.
- Se for muito inteligente não precisa ser muito depravada, diz ele.
- Eu gamei.

Essa ambigüidade entre a perversão e o recato é uma característica herdada da Lúcia romântica de José de Alencar, descrita na introdução do livro *Lucíola* como “mulher devassa e pudica, perdulária e avara, amante ardente e fria, humana e calculista, anjo e demônio.”<sup>135</sup>

A primeira imagem do filme é um close do rosto da intérprete de Lúcia McCartney, o que prevê o intimismo do episódio<sup>136</sup>; a sensualidade da atriz Adriana Prieto é explorada delicadamente, as cenas de semi-nudez são sutis, pois apesar de trabalhar com o corpo, a ênfase é no sentimento da personagem. Na cena do primeiro encontro entre Lúcia e José Roberto, o diretor mostra o homem começando a abrir a blusa da garota, deixando entrever apenas parte da roupa íntima dela; em seguida, desloca a câmera para a uma parede onde se encontram dois quadros e a luz branca de um abajur refletida. Após alguns segundos, a luz torna-se avermelhada, aventando, além de uma passagem de tempo, o que foi feito durante esse tempo: sexo. A câmera então volta ao casal, que se encontra na mesma posição, agora semi-vestidos, numa atitude pós-ato sexual. A cena sugere, apenas pela mudança sutil da coloração da luz, o intercuro. A câmera de Davi Neves capta Adriana Prieto no auge da beleza, quase reverentemente filma a linda jovem, absorta em seus pensamentos, sonhando com aquele homem. Os planos são na maioria das vezes fechados, especialmente em Adriana/Lúcia, reforçando a interioridade da personagem; como se quisesse entrar nos pensamentos dela, a câmera se aproxima, mostra o rosto, os cabelos, os olhos, tentando decifrá-los. E consegue.

A beleza da atriz é quase nórdica. Em um ambiente solar e praiano, a alvura da pele e a loirice dos cabelos destoam. Um rosto a priori não decifrável, enigmático, até mesmo frio, de expressão neutra, que vai se revelando à medida que o sofrimento pela não correspondência do seu amor vai se instalando. “A imagem-afecção é o primeiro

---

<sup>135</sup> Ivan Cavalcanti Proença, Introdução. In: José Alencar. *Lucíola*. (Clássicos brasileiros). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

<sup>136</sup> Figura 1, Anexo.

plano, e o primeiro plano é o rosto.”<sup>137</sup>. O primeiro plano permite uma leitura afetiva do episódio do filme em que Lúcia é a protagonista.

O rosto da jovem está inserido na categoria reflexiva, ligada à abstração lírica, em oposição ao rosto intensivo, que se vincula ao expressionismo. A abstração lírica trabalha com a luz de forma diversa do expressionismo, que joga com claros e escuros, contrasta luz e sombra. Naquela, a luz está ligada à transparência ou ao branco<sup>138</sup>. A face clara iluminada da jovem prostituta, intimamente próxima da câmera, lança por terra qualquer tentativa de secretar desejos, pensamentos e intenções. A imagem-afecção abole o espaço e a profundidade de campo, nos fazendo perceber dessa forma somente a dimensão daquele rosto na tela. Em *Lúcia McCartney*, espaço e tempo são só dela, subjetivos. O filme apresenta apenas cenas de semi-nudez da personagem, o máximo mostrado são seus seios, em uma rápida tomada. As imagens fixadas no rosto dela já são tão reveladoras, tão desnudantes que a nudez do corpo se tornaria vã e superficial.

Contudo, à medida que o filme avança e a dor de amor se intensifica, algumas situações mostram o rosto de Lúcia bloqueado, ou semi-escondido. Em determinada cena, ela está em seu quarto, a arrumar-se para sair, quando sentada, de ombros caídos, sua face é nublada pela cabeleira loura. Um espelho reflete a cabeça da garota, mas nem com a ajuda dele é possível ver sua face. Ao levantar-se e mirar-se no espelho, o enquadramento exclui sua cabeça e o que vemos é um corpo anônimo, sem identidade, como o corpo de uma prostituta. Essas não deixam de ser imagens-afecção, mas não individualizam seu objeto, ao contrário, diluem sua personalidade, como se a garota sem rosto fosse uma garota qualquer e nenhuma, que se esconde por trás de imagens imprecisas e nomes falsos<sup>139</sup>.

Apesar de sabermos que a narrativa se passa no Rio de Janeiro, quase não há planos abertos da cidade, no máximo uma rua, um trecho de mar, um trecho de areia de praia. Vemos muitas imagens internas de apartamentos, para marcar a noção de intimidade, de feminino (e de uma mulher que exerce sua profissão no espaço privado da alcova). Nas cenas do apartamento de Lúcia e da amiga Isa as duas estão quase sempre confinadas em espaços exíguos, a exemplo do estreito corredor, do banheiro e

---

<sup>137</sup> Eisenstein apud Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, op. cit. p. 118.

<sup>139</sup> Figura 2, Anexo.

da cozinha<sup>140</sup>. A sensação claustrofóbica é evidente, e é a mesma inclusive em espaços amplos. O enquadramento nas várias cenas de boate é fechado na protagonista; é ela quem interessa, não quem está ao redor; mesmo quando a jovem se encontra nesse espaço, não é a exterioridade que se sobressai, pelo contrário: apesar da música dançante ao fundo, o som principal são as palavras de uma carta de José Roberto, narrada em *off* por ela.

Nas situações de espaços fechados, aparecem dentro do quadro maior da tela outros enquadramentos como as janelas, os espelhos, as molduras dos quadros. As janelas onde se posta Lúcia fazem referência a um espaço maior, não presente no enquadramento da tela, mas nem por isso ausente dele<sup>141</sup>. Elas são uma possibilidade de escapada, fuga daquele ambiente cerrado onde exerce a profissão; fuga de um modelo social que inclui amarras familiares e compromissos afetivos e financeiros. Essa tentativa de escapada é vã, pois Isa, num arremedo de autoridade materna tenta em troca de servir a Lúcia domesticamente enquadrá-la em um comportamento mais decente e saudável, persuadindo-a a chegar cedo em casa, a não se envolver com José Roberto, a pensar no futuro, a não sair com a turma de jovens amigos. Paradoxalmente, Lúcia também tenta inserir o amado em um modelo tradicional ao incluí-lo em seus anseios de uma relação amorosa romântica, mas como diz ele: “eu não sou dono de mim, nem de ninguém”. Ironicamente, a escapada de Lúcia termina em São Paulo, na casa dos tios pequeno-burgueses, extremamente tradicionalistas, que vivem uma existência mecanizada e apegada a valores falidos e cujas maiores diversões são assistir televisão e falar mal de todos ao redor.

O tempo da primeira parte do filme é o tempo de Lúcia, subjetivo. As situações e os diálogos imaginados ou sonhados pela protagonista ganham um tratamento diferenciado, pois são filmados em preto e branco, assinalando que se tratam de um tempo e de um espaço só dela. Além disso, os diálogos dessas passagens, criados, imaginados ou adaptados, aparecem escritos na tela, como legendas das cenas em preto e branco, reforçando a origem do filme: a literatura<sup>142</sup>. Esse é um dos “momentos em que Neves parece se propor a discutir o próprio cinema.”<sup>143</sup>

Dois recursos usados por Davi Neves, tanto no episódio de Lúcia McCartney quanto no de Mandrake, também reforçam a filiação literária do filme. Em muitas

---

<sup>140</sup> Figura 3, Anexo.

<sup>141</sup> Figura 4, Anexo.

<sup>142</sup> Figura 5, Anexo.

<sup>143</sup> Ruy Gardnier, op. cit.

passagens o diretor usa *fade-outs*<sup>144</sup> e congelamentos de imagens, mostrando uma espécie de “virada de página” de uma situação a outra. O espectador, então, se sente lendo os contos na tela. Os congelamentos também são usados para representar avanços no tempo narrativo. Para os padrões atuais, esses recursos conferem um ritmo lento ao filme, mas condizem com o contexto estilístico e temporal da produção.

Os sons iniciais do episódio de que Lúcia McCartney é protagonista já dão noção do espaço moderno e urbano em que transcorrerá a narrativa. Trechos de músicas diversas, sendo sintonizadas nas estações do dial de um rádio, misturados a chiados, a narrações esportivas, discursos, ruídos de rua, gritos de vendedores ambulantes. Os equipamentos de reprodução sonora são presença constante em todo o filme, sejam modernos estéreos com fones de ouvidos, como os de José Roberto, sejam simples rádios portáteis como o de Lúcia, ou a vitrola estereofônica do apartamento de Mandrake (é também um equipamento desses que ele promete dar como gratificação ao rapaz que o ajuda no resgate da garota de F.A.).

Lúcia está sempre ouvindo música – que na maioria das cenas participa do espaço intradieético –, como se tivesse perdido a “música da vida”<sup>145</sup> e tivesse de colocá-la artificialmente na sua existência, através da reprodução mecânica do som. A referência pop do sobrenome de guerra da garota perpassa toda a trilha sonora, quase totalmente formada por músicas dos Beatles. Ouvimos então canções como “Blackbird” (sobre um pássaro negro noturno (ou melro) que espera o momento de ser livre e voar “em direção à luz de uma noite escura”); “Girl” (sobre uma garota que trata o homem que por ela está apaixonado com certo desprezo e o faz sofrer); “You never give me your money” (canção que trata de dinheiro, ou estar sem ele, fala de negociações entre duas pessoas, de estar sem lugar para onde ir, sonhar com dias melhores, e no final, arremata: “todas as boas crianças vão para o céu”). Essas canções servem de comentário à vida da garota, especialmente essa última, que apesar de não tratar diretamente de prostituição lida com temas afins; não obstante o meio em que vive e a profissão que exerce, Lúcia é certamente uma boa garota, e espera ir para o céu.

Mais três músicas dos Beatles merecem destaque. Na transposição fílmica da cena em que José Roberto coloca os fones de ouvido em Lúcia, filmada em preto e branco e com legendas das falas, o som do diálogo imaginário é substituído por uma

---

<sup>144</sup> Escurecimento progressivo da cena até que a tela fique totalmente negra.

<sup>145</sup> Expressão emprestada de Vidal, op. cit., p. 124.

versão instrumental da música “Yesterday”, dando um tom romântico à situação e sublinhando a subjetividade da cena.

Em umas de suas cartas, José Roberto escreve que ouvia “Eleanor Rigby” no estéreo e pensava em Lúcia. E entre todas as pessoas solitárias, que não pertencem a lugar nenhum e que usam máscaras, de que fala a letra da canção, certamente estão os dois. No filme, a presença dessa música se dá com Lúcia ouvindo-a no rádio.

A última carta que José Roberto escreve para Lúcia é a mais diretamente endereçada a ela (nas outras ele fala mais de si (e para si) e de outras mulheres do que de Lúcia (e para ela)). Nela ele faz referência à música “She’s leaving home” e compara a história da personagem da canção à história de Lúcia.

CARTA (ipsis litteris)

*"Palavras, palavras, palavras," diz Hamlet para Polonius no segundo ato.*

*Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta.*

*Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun. "Ela tinha tudo," dizem os pais perplexos ao lerem a carta de despedida. É uma sexta-feira, a moça saiu sub-repticiamente, apertando o lenço de encontro ao peito e sentindo não ter podido dizer na carta tudo aquilo que pretendia. Tem um encontro marcado com um homem que representa para ela, fun, alegria, diversão. "Fun is the one thing that money can't buy". A letra inteira está na capa do disco. Você já deve conhecê-la. A música do teu irmão (ou ex-noivo?) McCartney é muito bonita também.*

*Você saiu de casa (que era um edifício de tijolos convênções e miséria) para entrar num circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando.*

*Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas.*

*José Roberto*<sup>146</sup>

*Fun* parece mesmo ser a palavra da personagem no conto. A moça é relaxada, jovial, quer curtir a vida com os amigos e desfrutar do dinheiro e dos presentes que ganha. Essas características também estão presentes no filme, porém, a atriz que interpreta a personagem empresta a ela um ar mais atormentado, existencial, especialmente após cair de amor. Mesmo quando está dançando na boate, a expressão no rosto dela é carregada, pensativa; a impressão que temos é que os sentidos dela estão fechados para o mundo, o que é reforçado pelo pensamento dela narrado em *off*. Provavelmente por isso o diretor tenha deixado de fora do filme a referência a essa música.

---

<sup>146</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 257.

Na verdade, essa carta não aparece integralmente no filme, apenas Lúcia com um papel nas mãos tentando entender as palavras de José Roberto quando ele fala em “libertação individual”. A jovem perambula pela cidade pensando no discurso do amado. Nessas cenas pode-se ver uma das poucas ocasiões em que a cidade aparece no episódio: pelas ruas passam ônibus e carros velozes, a entrada de um túnel mostra o progresso, enquanto Lúcia passa por praças, lojas, locais não determinados, sem rumo<sup>147</sup>. Na realidade, ela não entende a misteriosa carta do homem, não compreende o súbito surto de moralismo dele. A confusão de sentimentos não deixa que Lúcia veja o quão preso às convenções é José Roberto, e, da mesma forma, ela.

Os silêncios também são marcantes nessa parte do filme. Quando não há música quase sempre a imagem de Lúcia é acompanhada de silêncios, não no sentido de inexistências de som vazias de significação, mas ausências que dizem muito sobre o isolamento da personagem.

Há uma passagem no conto “Lúcia McCartney” em que aparecem quatro versos macabros, aparentemente desconexos com a história, cuja única explicação é a expressão da angústia que Lúcia sente por conta da partida de José Roberto.

MINHOCA ENROLADA NO MEU PESCOÇO  
 LAGARTIXA ANDANDO NO MEU PEITO  
 BARATA ENROSCADA NOS MEUS CABELOS  
 RATO ROENDO A MINHA BOCA<sup>148</sup>

No filme, essas palavras viram imagens puras, na forma de um delírio onírico de Lúcia. Vemos a imagem em preto e branco da garota deitada sob as tábuas de uma cama sem colchão, com a pintura de uma moça ao seu lado (quadro que já aparecera antes, na parede do seu apartamento). Lúcia dorme e parece ter um sonho angustiante; debate-se na cama e tenta afastar algo do seu pescoço (a minhoca), depois do peito (a lagartixa), dos cabelos (a barata) e, por fim, da boca (o rato). Enquanto isso acontece, mais uma vez o som de estações sendo sintonizadas em um rádio; entre chiados, pára na música “Bridge over troubled water”, de Paul Simon e Art Garfunkel (canção que fala que apesar dos problemas, a pessoa tem alguém para confortá-la e ajudá-la, e que o futuro será redentor). A cena adquire um sentido mais concreto e melhor resolvido no filme, graças a recursos próprios da linguagem cinematográfica a exemplo dos sons, das

---

<sup>147</sup> Figura 6, Anexo.

<sup>148</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 258.

nuances de cores e dos recursos dramáticos da atriz. A chave para entender a cena, contudo, está no conto; no filme, vemos o sonho sob o ponto de vista exterior e não temos a noção do que ele é constituído. Apenas o texto escrito explicita o conteúdo onírico. Esse é um exemplo de quando o texto literário se torna um meio a mais de compreensão do texto fílmico, e vice-versa<sup>149</sup>.

Os sonhos, os delírios, as invencionices de Lúcia mostram o quão isolados individualmente estão os sujeitos urbanos: apesar de conviver com várias pessoas, a falta de alguém para conversar ou a comunicação pouco eficiente entre elas faz surgir a necessidade de dialogar consigo mesmo, e essa falta de interação deturpa a percepção do meio.

O último diálogo inventado por Lúcia dá-se entre ela e José Roberto, depois de um sonho que ela tem. No conto, é mais uma conversa de estrutura não linear, que deve ser lido de cima para baixo, com o auxílio de chaves que agrupam as perguntas e as respostas, e não da esquerda para a direita (assim como a dos “coroas” no primeiro encontro do casal). Em termos de comparação cinematográfica, pode-se dizer que já no conto esses diálogos são estruturados de forma fílmica moderna, pois ao invés de usar a técnica de campo-contracampo clássica, alternando as falas das personagens, Fonseca primeiro coloca todas as falas do campo e depois todas as falas do contracampo, como dois grandes blocos, cuja alternância só se dá uma vez, quando o primeiro termina e o segundo inicia. O olhar, que na relação vidente-visto varia, nessa seqüência é fixo. A personagem fita o olhar na câmera e transforma todos os espectadores em seus interlocutores, os põe dentro do filme, tenta angariar a simpatia deles para sua tese, e os coloca num papel que no conto era de José Roberto. O conteúdo é um questionamento que o cliente faz à prostituta sobre a profissão dela, que vão desde questões éticas a questões psicológicas, passando por interrogações de cunho social e financeiro. Para cada pergunta são apresentadas múltiplas respostas, corajosamente respondidas por ela, e cada afirmação ganha múltiplos sentidos. Portanto, se estabelece um jogo de possibilidades, de caminhos a serem seguidos, para se tornar, ou não, uma prostituta.

No filme aparecem apenas as falas de Lúcia, que ela pronuncia encarando a câmera subjetiva, que faz o papel do interlocutor<sup>150</sup>. Ao final, a voz da narradora sobrepõe a voz da personagem, e cita a melodramática passagem final do conto, quase literalmente:

---

<sup>149</sup> Figura 7, Anexo.

<sup>150</sup> Figura 8, Anexo.

Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Hoje à noite vou à boate.

Ir à boate é tão mortal quanto os outros métodos de suicídio aventados pela jovem (“Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela?”<sup>151</sup>) com a diferença de que mata aos poucos, cavando um vazio cada vez mais profundo no peito dela.

A passagem para a segunda parte do filme, o episódio cujo protagonista é o advogado Mandrake, é mostrada por uma seta indicando o sentido direito e, dessa forma, o avanço do tempo, ao som de fogos de artifício. Essa sonoridade já anuncia o caráter eufórico da história, em contraposição ao aspecto disfórico da narrativa de Lúcia McCartney. Uma característica diferencial dos episódios, que também difere as duas personagens principais é o humor. Mandrake, desde o início, escarnece de F.A. quando comenta sobre a situação da garota presa no bordel: “Parece um romance intitulado: A escrava branca da Avenida Rio Idem”. O advogado ainda zomba da sua empregada, que está usando uma dentadura nova, ao pedir a ela que pronuncie “alfamagrifos” e “fome de farofa frita”.

A narrativa inicia exatamente com o mesmo texto do conto: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar. Na casa de Gisele?” A imagem inicial é típica de um cartão postal: a Baía de Guanabara, cercada de jardins gramados, com o morro Pão de Açúcar ao fundo e o sol abençoando a bela vista. O plano com que a câmera capta a cidade do Rio de Janeiro é aberto, generoso com a paisagem e com o espectador<sup>152</sup>. A câmera volta-se então para Mandrake e F.A., que conversam na sacada do andar superior de um grande prédio, de onde contemplam pontos turísticos da cidade, praças, estacionamentos lotados, prédios. Aparece uma única imagem do ponto de vista de quem está embaixo, no chão, que mostra que no topo do prédio onde se encontram os dois homens um enorme painel luminoso anuncia uma empresa de produtos químicos: Cyanamid.

A certa altura do diálogo dos dois, começam ao fundo os acordes da música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, um dos símbolos maiores do hipócrita ufanismo nacional, que louva as belezas tropicais, o samba e o exotismo da paisagem e do povo. Exotismo, claro, para um olhar estrangeiro. O mesmo olhar que mira a cidade do Pão de

<sup>151</sup> Rubem Fonseca., op. cit., p. 260.

<sup>152</sup> Figura 9, Anexo.

Açúcar e acha que ela é aquilo não é. O olhar que vê de cima, apenas as paisagens magníficas. A ironia de tal tema musical na situação é signo do sarcasmo mandrakeano, cujo olhar é contaminado, malicioso.

Mandrake, no entanto, conhece a cidade por dentro, de perto, é versado nas suas ruas, sejam elas na praia, no subúrbio ou no morro. Enquanto Lúcia McCartney é novata nelas, ainda ávida por conhecê-las, experimentar suas paixões, o advogado é veterano nesses espaços públicos, é um homem da rua, que só se confina em espaços fechados privados para “amar” as mulheres, as quais encontra...na rua! O espaço por onde circula o advogado é sombrio, mostrado geralmente à noite: ruas escuras, anúncios luminosos, túneis onde pouco se enxerga.

O tempo de Mandrake urge, é acelerado. Um tempo próprio, como o lento da prostituta Lúcia, mas não só dele, também da cidade e do momento em que vive. Velocidade que está ainda presente na roda viva em que vive o homem, sem família, sem rotina, sob a ânsia de dormir com todas as mulheres; um compulsivo por prazer sexual. Extremo hedonista também presente em Lúcia, obsessiva por diversão. A passagem do tempo é igualmente sinalizada pelo congelamento da imagem na parte do filme protagonizada pelo advogado.

A atmosfera desse episódio difere do clima do anterior. Aqui encontramos elementos do estilo *noir* mais fortemente marcados, principalmente na iluminação. A parte de que Mandrake é o protagonista vai mudando a luz, escurecendo, à medida que se aproxima a ação central: o resgate da garota de F.A. do prostíbulo de Gisele e Célio. As primeiras cenas se passam com um ofuscante sol carioca; até então não se tem noção do perigo, pois a claridade ajuda a dissimulá-lo. À noite, porém, a cidade revela sua face virulenta e então vemos na tela as ruas escuras, os rostos ocultados pelas sombras, os luminosos de gás néon que mais confundem do que aclaram<sup>153</sup>. A ação é planejada de dia, mas sua execução acontece no período noturno.

Mesmo diurnamente alguns ambientes individuais revelam que o perigo está sempre à espreita. Parece que eles vivem numa noite eterna, com sua estrutura labiríntica, ocultada e sombreada. Assim é o prostíbulo onde está a garota do conselheiro. A luz baixa, o excesso de recantos e as paredes escuras servem para dissimular a identidade dos frequentadores e das prostitutas: as trevas esfumaçam as faces. Estas não são mais reflexivas, ligadas à abstração lírica, como o rosto de Lúcia;

---

<sup>153</sup> Figura 10, Anexo.

apresentam-se intensivas e são vinculadas ao expressionismo. A iluminação em chave baixa, ou escura, (*low key lighting*) proporciona áreas de luminosidade e escuridão contrastivamente opostas, o que resulta em rostos sombreados, parcial ou totalmente.

A profundidade de campo e os espaços manifestam-se nesse episódio porque as personagens não são focadas em close; os planos mais abertos permitem ver as personagens agindo nos ambientes, em especial nos espaços ambientados no estilo *noir*.

A cafajestice de Mandrake é muito bem captada pelo intérprete da personagem no filme, o ator Paulo Villaça. Por se tratar de um episódio mais malicioso, Davi Neves explora a sensualidade dos atores, masculinos e femininos, em cenas de banho, de semi-nudez e de simulação de sexo. Na cena mais picante do filme, Mandrake/Villaça “caça” uma mulata na rua e a leva para casa. Na cama, os dois fazem suas brincadeiras sexuais ao som, mais uma vez, de “Aquarela do Brasil”, reforçando ironicamente o olhar estrangeiro sobre o país, cujo principal produto de divulgação e de exportação na década de 70 era a imagem da mulata sensual<sup>154</sup>. Nessa cena, a câmera fica estática, observando atentamente, como o olho de um *voyeur*, enquanto os amantes evoluem sua coreografia sensual para a lente, exibidos, mas aparentemente sem consciência desta.

O táxi é o meio de transporte mais utilizado por Mandrake para circular pelo Rio de Janeiro. Em uma cena, ele está dentro de um carro de praça e a câmera, fixa nele, faz um *travelling* de acompanhamento, colocando o espectador dentro da viagem pelas ruas. Os pensamentos dele aparecem narrados em *off*: são conjecturas sobre as pistas que tem para resolver o caso. Essa narração expressa o racionalismo dele, enquanto as narrações em *off* de Lúcia McCartney revelam seu sentimentalismo.

Mandrake contacta um homem em uma academia de lutas marciais para ajudá-lo no resgate e marca um encontro com ele, à noite, em uma praça, para de lá irem ao apartamento/bordel de Gisele. Davi Neves – e também Rubem Fonseca, pois não nos esqueçamos de que ele é o roteirista do filme – incorpora algumas gotas de lirismo e sensibilidade ao seu Mandrake, em meio a tanto cinismo e truculência, ao colocá-lo, enquanto aguarda, brincando com gatos e crianças, próximo a uma floricultura, no meio da praça. Parece que os autores do filme querem resgatar um pouco da delicadeza e dos momentos de ingenuidade do episódio anterior, que na verdade não terminou, pois seu desfecho somente acontecerá no final da película.

---

<sup>154</sup> As conseqüências dessa prática podem ser sentidas hoje, quando contingentes de homens de outros países desembarcam aqui anualmente para explorar sexualmente mulheres brasileiras.

O tipo de imagem que mais se coaduna com a agilidade de Mandrake é a imagem-ação, formadora da maior parte do episódio mandraqueano do filme. Notavelmente na cena do resgate da prostituta, esse exemplo de imagem se destaca. A imagem-ação é a junção do meio com o comportamento e é típica do realismo cinematográfico<sup>155</sup>. O meio e as forças agem sobre a personagem, que reage a fim de responder ao desafio lançado, modificando assim o meio, a situação, outras personagens e suas relações. Uma nova ordem se configura.

Essa ação *A*, que faz a ponte entre as situações *S1* e *S2*, pode ser um momento de duelo, como acontece com Mandrake em *Lúcia McCartney*. A situação *S1* envolve a necessidade que F.A. tem de resgatar a moça e a contratação de Mandrake para executar o serviço. A ação *A* envolve toda a preparação do processo e seu clímax, a invasão do apartamento e o livramento do cativo. A situação *S2* é a consequência da ação *A* sobre a situação *S1*: a nova vida da garota, apresentada implicitamente na cena final, em que ela retorna ao espaço e reencontra uma amiga querida.

Se o episódio de Lúcia, assim como o conto que ela protagoniza, pode ser classificado de psicológico, ou um “filme de romance”, esse episódio, e o conto no qual se inspira, pode ser chamado de aventura, ou um “filme de ação”. A agilidade física e verbal de Mandrake é representada na estrutura fílmica, cortada bruscamente e montada urgentemente. Essa velocidade, que está tanto na estrutura quanto nos temas, mostra, segundo Vidal, o desespero no qual estão imersas as personagens: nada é estável, nenhum laço é fortemente atado, todos os desejos devem ser satisfeitos imediatamente; família, amigos, emprego, rotina na vida delas são meros decalques do que vive a classe-média tradicional<sup>156</sup>.

A cena do resgate comprova a ação. Mandrake já havia visitado o apartamento de Gisele antes, para averiguar o local. Nessa cena de reconhecimento, enquanto circula pelo bordel, a câmera se transforma nos olhos do narrador, permitindo que o espectador se coloque no ponto de vista dele. O olhar curioso de Mandrake entra em todos os cômodos, passa por salas, corredores, pela cozinha, até entrar na área de serviço, sair do apartamento pelos fundos e entrar em outro imóvel, onde realmente estão as garotas e o bordel funciona. Além das imagens vistas pelo advogado, o espectador ouve a narração em voz *over* dele, explicando ao ajudante a divisão do apartamento. O ambiente da casa é sóbrio, escuro, com poucas luzes e muitas sombras, onde o anonimato e a discrição

<sup>155</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 178.

<sup>156</sup> Ariovaldo José Vidal, op. cit., p. 126.

dos clientes estão a salvo. Esse passeio é importante para mostrar ao espectador como funcionará a estratégia de Mandrake.

O advogado pede a seu ajudante que o aguarde nas escadas entre um andar e outro e enquanto Mandrake segura a porta do apartamento ele ataca o segurança Pilão, ou Grandalhão, como prefere chamá-lo. O experiente assistente tem consigo cordas presas ao corpo, para amarrar os “vilões”. A cena é típica dos filmes de ação, com correrias, pulos, quebra-quebra, agressões, derramamento de sangue; ela é mostrada em câmera lenta, recurso que imprime mais dramaticidade, e a trilha sonora segue o ritmo forte de uma bateria<sup>157</sup>. A agilidade, a urgência, a flexibilidade de Mandrake para escapar dos perigos são bem mostradas nessa parte do filme.

Quando o advogado chega ao quarto onde está a moça que será resgatada, o espectador tem uma surpresa: ela é representada pela loura Adriana Prieto, usando uma peruca de cabelos pretos, ou seja, sua figura foi “enegrecida” para condizer com o estilo *noir* presente no episódio. O advogado a arrasta para a *garçonnière* de F.A. e passa a pedir explicações à, aparentemente, assustada garota.

Ele indaga sobre o nome verdadeiro dela. Primeiro ela havia dito a F.A. que se chamava Elizabeth, depois Mandrake descobriu que ela poderia ser Míriam, e passa a chamá-la de Míriam-Elizabeth. Por fim, a moça revela ao advogado que seu nome é Laura. Mas como afirma Mandrake a certa altura: “Vagabunda não tem nome certo”. Em outra ocasião, ele pergunta a um dos seus contatos no submundo: “É uma puta de nome Elizabeth ou Míriam que tem lá? Você conhece?” Ao que ele responde: “Doutor, existem duzentas mil putas chamadas Elizabeth ou Míriam no Rio.”

Geralmente a identidade feminina na obra de Fonseca, principalmente de prostitutas, é mostrada de forma frouxa; elas são vistas como seres fragmentados, cujos nomes pouco importam para a sociedade: *Miriam, Gilda, Leticia, Rogéria*. Vidal afirma que na contemporaneidade, invariavelmente, “o corpo termina catalisado pela sociedade de consumo”<sup>158</sup>. Não só o corpo das prostitutas como Miriam-Elizabeth-Laura, mas também o corpo das mulheres de Mandrake, e do próprio Mandrake. O corpo vira mercadoria, literalmente, como a boneca inflável do conto a “A matéria do sonho”, também presente no livro *Lúcia McCartney*. Essa impessoalidade e esse anonimato, não são exclusivos das classes marginalizadas; também F.A., homem poderoso, esconde-se

---

<sup>157</sup> Figura 11, Anexo.

<sup>158</sup> Ariovaldo José Vidal, op. cit., p. 118.

atrás da sigla, provavelmente as letras iniciais do seu nome, para não se expor socialmente.

Quando Mandrake vai avisar ao conselheiro que já está com a garota, pela primeira vez no filme, em uma conversa telefônica, aparecem os dois interlocutores de uma só vez na tela. Para isso, o seguinte recurso é utilizado: em uma máscara preta são recortados dois círculos, com a imagem de uma personagem dentro de cada<sup>159</sup>. O círculo no qual se encontra o advogado está em uma posição mais alta do que o de F.A: apesar de o conselheiro ter o poder econômico, Mandrake sempre se põe como dono da situação, como conhecedor daquele território e daquelas pessoas marginais e por isso acima dele. O advogado revela que a moça é uma interesseira e que mancomunada com Gisele e Célio queria extorquir F.A., que diz que não se importa e a ama. Pede para falar com ela. A tela continua preta, mas apenas com um círculo agora, onde aparece a prostituta, numa posição inferior àquelas em que estavam os dois homens: submissa duplamente, a ambos, e ainda passivamente sendo acusada de desonesta por Mandrake. Os círculos na máscara negra que isolam as personagens representam, além de posições hierárquicas diferentes, a individuação de cada um dentro de suas vidas, prisioneiros todos, seja de convenções sociais (F.A.), de outras pessoas (a garota) ou dos próprios vícios e taras (Mandrake).

Como F.A. só virá no dia seguinte, pede ao advogado que passe a noite no apartamento e cuide da moça. Mandrake diz que eles terão muito tempo e faz o convite amoroso a ela: para coroar sua cafajestice transa com a garota do cliente. Ao começarem a se beijar a peruca dela cai e revela os cabelos louros de Lúcia; Mandrake olha surpreso, como se já a conhecesse: em uma passagem do episódio de Lúcia McCartney, quando ela conversa com Renê na rua, ele passa, cumprimenta o cafetão e olha com interesse para a moça, ou seja, seus caminhos já haviam se cruzado antes. O círculo então se fecha, e as duas histórias, sobre aspectos diferentes da prostituição, se encontram. A garota é Miriam-Elizabeth-Laura-Lúcia, em mais uma encarnação. Atriz que é, Lúcia finge o tempo todo, no nome, na caracterização, no comportamento. Para arrematar, mais uma vez palavras de P. E. Salles Gomes aparecem na tela, complementando os textos da abertura: “Os homens, os mais jovens em menor medida, e os adultos plenamente, vão ao bordel em busca de ficção.”

---

<sup>159</sup> Figura 12, Anexo.

O filme encerra com mais uma encarnação da moça: agora elegantemente vestida, fazendo papel de *madame*, volta à cidade e reencontra Isa no aeroporto, demonstrando o mesmo sentimento de carinho pela amiga. Essa cena é um exemplo do que Deleuze, usando a terminologia peirciana, qualifica como índice<sup>160</sup>. Ela indica que algo ocorreu antes dela e depois da noite de sexo entre Mandrake e Lúcia: provavelmente F.A. adotou a garota e a sustenta financeiramente; ela foi morar fora e voltou ao Rio para visitar a irmã postíça.

---

<sup>160</sup> Gilles Deleuze, op. cit., pp. 222/223.

#### 4. A grande arte e a Sétima Arte

Ariovaldo José Vidal afirma que “o leitor de Fonseca sente-se tentado a estabelecer múltiplas ligações entre cenas, personagens, motivos, afirmações, metáforas recorrentes, pois tem a impressão de que cada conto é ou possui um desdobramento, criando uma rede ficcional em que tudo se liga a tudo.”<sup>161</sup>. Por esse motivo, a leitura daquele que promove um atento percurso pela obra do escritor já contempla, conscientemente ou não, estratégias que identificam o dialogismo. O leitor consegue reconhecer o universo de Rubem Fonseca dentro do próprio universo fONSEQUEANO, assim como detectar outros universos nesse espaço, e esse espaço dentro de outros. Exemplarmente: a recorrência de personagens como o advogado Mandrake, a boneca inflável de vinil Gretchen ou a cidade do Rio de Janeiro. Além dessa auto-referência é possível a identificação de diálogos com o romance e o cinema *noir*, com a obra de escritores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett, com o espaço físico e humano do Rio de Janeiro. Por fim, externamente pode-se identificar referências do universo de Fonseca em obras de Marçal Aquino, Tony Belloto, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Walter Salles Jr., Miguel Faria, entre outros.

A personagem exemplar de Fonseca para que se estudem esses movimentos recorrentes é mesmo a mais famosa criação dele: Mandrake. Assim como uma “pessoa de carne e osso”, a “pessoa de papel e tinta” Mandrake foi crescendo, amadurecendo, apresentando traços constitutivos mais marcados “em público”, aos olhos do leitor. Não é uma personagem que já nasceu pronta, com características rígidas, mas à medida que era evocada na obra de Rubem Fonseca ganhava novos contornos, mais complexos. Isso não quer dizer que a personalidade de Mandrake variou esquizofrenicamente. Já a partir de sua primeira aparição, no conto “O caso de F.A.” (1969)<sup>162</sup>, estavam lá os traços fundadores de sua personalidade e de seu universo: o cinismo, a disposição para “amar” várias mulheres, o hábito de consumir vinhos e charutos finos, a habilidade para lidar

<sup>161</sup> Ariovaldo José Vidal, *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 22.

<sup>162</sup> Vidal identifica traços *mandraqueanos* em personagens anteriores, que se configurariam proto-Mandrakes: o narrador do conto “Teoria do consumo conspícuo” (*Os prisioneiros*, 1963) demonstra exacerbada erotização (assim como “O caso de F.A.”, esse conto também se passa no período de Carnaval): “Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com uma mulher diferente para a cama.” (FONSECA, 1994, p.25). Outra personagem é Carlos Augusto, o também advogado, o também cínico e o também mulherengo narrador do conto “Relatório de Carlos” (*A coleira do cão*, 1965), cujas reflexões e citações se assemelham com as do maduro Mandrake de *A grande arte* (1983). “Essas relações não eliminam a diferença que há entre os primeiros personagens e Mandrake, mas demonstram o veio irônico, mordaz, que vai se formando e que depois será tão largo na ficção do autor.” (Vidal, op. cit., p. 122.)

com diversos níveis sociais. A criação do escritor Raymond Chandler, o detetive Philip Marlowe, do qual Mandrake é uma espécie de duplo, também apresentou a característica de dar passos iniciais com outras identidades em uma variedade de contos antes de *atingir a plena forma* em romances como *Adeus, minha adorada* e *O sono eterno*.

É raro acompanharmos o amadurecimento de uma personagem, assim como testemunhamos o percurso de Mandrake (e de Marlowe). O dialogismo fonsequeano com a própria obra permite que tomemos contato mais global com a personagem, e mesmo que uma única peça literária permita uma apreensão completa e transparente de uma personagem (se compararmos à nossa noção de uma “pessoa real”), ela será mais inteira e detalhadamente conhecida se a vemos em diversas situações, em obras diferentes, de períodos distintos.

A *elasticidade* mandraqueana já foi por nós comentada na análise do conto “O caso de F.A.”, e se toda personagem é tão elástica quanto permitem as expressões lingüísticas e imagéticas usadas por seu criador, Mandrake é duplamente elástico, pois além dessa característica possui a capacidade de se adaptar tanto à forma quanto ao conteúdo da obra. Se em um conto (“Dia dos namorados”<sup>163</sup>, por exemplo) só é possível a manifestação das características que sustentam a “espinha dorsal” da personagem, devido a particularidades do gênero como reduzido espaço ou foco em uma única situação ou ação, assim acontece. Contudo, se um romance permite a expansão de variáveis insuspeitas ou de traços poucos desenvolvidos (como é o caso de *A grande arte*), assim temos a personagem. Conteudisticamente, a flexibilidade de Mandrake se manifesta na maneira como ele se adapta às condições, adversas ou não, que enfrenta. A premissa do universo mandraqueano é que se ele é cínico, o mundo e a vida são cruelmente irônicos; se ele se vale de expedientes escusos para resolver seus casos investigativos (apesar de ser um “homem da lei”), as pessoas com quem lida são de fatos desonestas (em especial os poderosos que o contratam). Portanto, por mais que se molde a cada situação, Mandrake nunca assume a posição das pessoas envolvidas; ele impõe um limite fronteiro que permite que nunca se traia, pois só é fiel a si mesmo e às suas idiossincrasias.

---

<sup>163</sup> *Feliz Ano Novo*, 1975.

Mandrake caminha no fio da navalha entre a legalidade e a ilegalidade, entre o cinismo e a candura<sup>164</sup>, o luxo e o lixo, a luz e a sombra, o *bem* e o *mal*, apesar de não fazer parte de nada disso, e, portanto, de tudo isso.

O jovem Mandrake se acha imortal, imune às agressões do mundo, devido a seus sete fôlegos de gato. Em *A grande arte*, porém, ele se dá conta da própria vulnerabilidade. O conto “Mandrake”<sup>165</sup> é imprescindível para entendermos essa transição. Esse texto funciona como um ensaio melhor acabado para os vãos mais altos e longos alçados no romance de 1983. O título, simplesmente o nome da personagem, e o fato de ser um texto maior, mais desenvolvido, corroboram a importância adquirida por Mandrake no contexto da obra de Fonseca. No conto, o advogado se relaciona com Berta Bronstein (BB, como ele a chama), uma judia inteligente e refinada, de personalidade forte, que, ao que parece, introduziu na vida dele atividades mais cerebrais, a exemplo do jogo de xadrez. A convivência com ela parece também ter refinado os hábitos de consumo e comportamentais de Mandrake.

Cavalcanti Méier, o poderoso que contrata Mandrake no conto que leva seu nome, dá ao advogado as referências que tem dele: “Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato.” Ao que o homem retruca, com cinismo: “Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência”<sup>166</sup>. Deonísio da Silva confirma o cinismo do advogado e o qualifica: “mas um cinismo filosófico, e não moral.”<sup>167</sup>

Em todo o seu percurso, Mandrake conserva duas características intactas: o poder que ele exerce sobre os ricos, por sua capacidade de sujar as mãos mantendo assim as deles limpas; e o poder de sedução que as ricas exercem sobre ele. Silva afirma que, além da espoliação, o que liga uma classe social a outra é “um constante comércio do desejo”. A ficção de Fonseca e em especial *A grande arte*, nesse sentido, conseguiriam traçar “um mapa do desejo nos tempos do Brasil moderno”<sup>168</sup>.

---

<sup>164</sup> No filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa*, cujo roteiro é de Rubem Fonseca, aparece Mandrake em uma situação (ausente de “O caso de F.A.”) que se repete no romance *A grande arte*: ele pára em uma praça para observar crianças brincando – um momento sublime dentro do submundo virulento em que o homem vive: “Na praça Antero de Quental sentei-me num banco e fiquei fumando, olhando para as crianças acompanhadas de suas babás de uniforme branco.” (Fonseca, 1990, p.86).

<sup>165</sup> *O cobrador*, 1979.

<sup>166</sup> Rubem Fonseca, *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 526.

<sup>167</sup> Deonísio da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p. 72.

<sup>168</sup> Deonísio da Silva, op. cit., p. 80.

Pode-se detectar o sutil *turning point* nas últimas linhas de “Mandrake”, que marcam uma certa diluição do cinismo e o aprofundamento de um veio existencialista:

Arranquei a bolsa de sua mão. Dentro o Taurus, cano de duas polegadas, cabo de madrepérola. Os olhos dela eram um abismo sem fundo.  
Deixa o revólver comigo, Lili pediu.  
Balancei a cabeça negativamente.  
Então me leva de volta para perto do tio Rodolfo.  
Tenho que encontrar o Guedes. Pega o táxi. É bom contratar logo um advogado.  
Está tudo perdido, não é?  
Infelizmente. Para todos nós, respondi.  
Coloquei-a num táxi. Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as mãos no volante pareciam ser de outra pessoa.<sup>169</sup>

Mandrake se dá conta, com pesar, de que não é só a acompanhante dele que está em apuros; nós todos, ricos e pobres, feios e bonitos, anões e pessoas de estatura normal, de uma maneira ou de outra, também estamos perdidos num mundo do qual muito pouco podemos esperar, a não ser crueldade.

Pode-se dizer que esse conto é um cartão de visitas da personagem; ela se apresenta aqui e se desenvolve em *A grande arte*, como se dissesse: passei por aqueles momentos (nos contos anteriores), me tornei isso (em “Mandrake”) e depois vocês me conhecerão com profundidade (em *A grande arte*).

#### 4.1. O outro Mandrake

Acredita-se, etimologicamente, que o nome Mandrake deriva-se de mandrágora, uma planta cujas frutas e folhas têm supostos poderes afrodisíacos – e de onde se derivaria a eroticidade da personagem. As raízes dessa planta, tuberosas e bifurcadas, assumem a forma aproximada de um corpo humano; por esse motivo, e por serem venenosas, lhe eram atribuídas inúmeras superstições, por povos antigos e na Idade Média. Dessa característica viria a virulência do advogado. Mandrake também é o famoso mágico das histórias em quadrinhos criadas por Lee Falk e desenhadas por Philips Davis, na década de 1930. A versão brasileira, da mesma forma, tem poderes “mágicos”: sabe iludir os poderosos e encantar as mulheres; consegue estar em lugares completamente distintos com o mesmo desembaraço e safar-se de situações complicadas com jogo de cintura. Enquanto o Mandrake desenhado tem como braço direito um gigante africano negro, ex-chefe de uma tribo, chamado Lothar, o nosso, em *A grande arte*, vive às voltas com José Zakkai, um anão negro que em certo momento auxilia o advogado: ironias fonsaqueanas. A aproximação das duas personagens

---

<sup>169</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 550.

homônimas revela como o Mandrake de Fonseca foi construído numa junção engenhosa da cultura de massa com o conhecimento erudito. Os truques, a magia, que possibilitam a sobrevivência do Mandrake fonsaqueano num mundo hostil têm, portanto, essa fonte<sup>170</sup>. Curiosamente, o nome verdadeiro do advogado pouco tem de misterioso: Paulo Mendes.

O cínico<sup>171</sup> homem tem em si o faro do cachorro mais a sagacidade felina. Desde o começo de *A grande arte* notamos a mudança de comportamento da personagem, que torna-se mais circunspecta, mais voltada para dentro do que anteriormente; o homem passa, ao lado da ação, a cultivar também a reflexão, e em certos momentos do livro esta se sobrepõe àquela. Faz eco a essas mudanças o novo comportamento da gata de estimação de Mandrake – Elizabeth Feijão – devido à chegada, ou à proximidade da velhice. Elizabeth seria um espelho de Mandrake, em quem ele veria refletida sua própria mudança de postura perante a vida. Antes independente e auto-suficiente, a gata agora passa a reivindicar atenção constante, além de exigir alimentação especial (apenas sardinhas frescas). O animal desenvolve um apego incomum nos gatos: quando, depois de aninhada, tenta-se deslocá-la para outro lugar, ela crava as unhas na pessoa ou no local onde está.

A Elizabeth, com a idade, não controlava as unhas e às vezes, quando eu a ia colocar no chão, depois de mantê-la muito tempo no colo, ela, possuída por um medo senil, cravava as garras no meu peito.<sup>172</sup>

“A perda da retratibilidade das garras deve corresponder à nossa perda de memória recente. Vê como está ficando branca, olha o rosto dela. O tempo”. Pausa. “Pela ordem: peixes, vegetais, animais de sangue quente, fim do mundo.”<sup>173</sup>

Inconscientemente talvez, Mandrake leia nas modificações de Elizabeth, nas suas demonstrações de “fraqueza”, um indício do seu próprio comportamento, para ele, vergonhoso. Ao ser pego em uma armadilha Mandrake é gravemente ferido e sua namorada atual, Ada, sofre sevícias sexuais por parte dos dois marginais que os atacam. O fato demonstra que o advogado, pela primeira vez em sua trajetória, baixou a guarda, deixou-se ser pego e por pouco escapou com vida do ataque. Os motivos do descuido, além da proximidade da meia-idade, foi uma relativa estabilidade alcançada na relação com Ada (o que não impede o sexo com outras mulheres), que o faz cogitar a possibilidade de casar-se com ela (Mandrake chega mesmo a propor casamento à

<sup>170</sup> <http://dictionary.reference.com> e Grande Enciclopédia Larousse Cultural.

<sup>171</sup> Próprio de cão; canino <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>

<sup>172</sup> Rubem Fonseca, *A grande arte*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990. p. 262

<sup>173</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 243.

mulher). Assim como Elizabeth, ele cria uma necessidade de acolhimento, de que alguém cuide dele, o que significa, na sua concepção, uma dependência e, portanto, uma debilidade.

Quando jovem Elizabeth raramente se manifestava (...) mas agora dava lancinantes gemidos sem motivo aparente, só cessando quando eu a pegava no colo e lhe dava beijos e falava com ela. Passara a detestar a solidão, um dos grandes prazeres dos gatos jovens e saudáveis. Quando eu chegava em casa, do escritório, ela me seguia pela casa, da maneira indigna dos cães, implorando carinho.<sup>174</sup>

As palavras de Ada definem bem o “novo” Mandrake: “Você tem medo de ser romântico. Finge de cínico.”<sup>175</sup>

Intacta permanece a habilidade do advogado para lidar com os mais diversos estratos sociais e para desprezar os ricos e poderosos<sup>176</sup>. Ele conhece como ninguém “as taras familiares e políticas da burguesia brasileira”<sup>177</sup>. O “lado detetive” de Mandrake seria metaforicamente a manifestação de sua metade pobre, das ruas, que aprendeu com o mundo e com o submundo, em contato direto com a massa, ou mais precisamente, a parte da sua profissão que usa as pernas. A “metade advogado” dele seria, por outro lado, o contato com pessoas cultas (a exemplo de BB), a sua educação superior, aquilo que aprendeu encerrado em salas de aula, as citações latinas, o gosto pela técnica, o lado doméstico dele, enfim, a parte que usa a cabeça.<sup>178</sup> O sócio Wexler, um dos poucos amigos do advogado e grande conhecedor dele, assim expõe essa faceta de Mandrake:

“Seja realista”, disse Wexler quando voltei para o escritório às cinco horas, “não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importar é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal.”<sup>179</sup>

Apesar de a metade detetivesca dele ser desnecessária para a execução da atividade advocatícia, Mandrake faz questão de preservá-la, pois ela é o vínculo com sua origem pobre e com seu crescimento nas ruas da cidade.

<sup>174</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 39.

<sup>175</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 21.

<sup>176</sup> Na obra de Rubem Fonseca as classes sociais altas quase nunca escapam de representações caricaturais. Os *grã-finos* são caracterizados como pessoas de mau gosto estético, corruptas e promiscuamente envolvidas com os elementos mais torpes das classes baixas.

<sup>177</sup> Ariovaldo José Vidal, op. cit., p. 171.

<sup>178</sup> No conto “O caso de F.A.” Mandrake comenta: “Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés.” (Fonseca, 1994, p.291). Outra versão dessa idéia pode ser encontrada em *A grande arte*: “Um bom advogado”, dizia Wexler, “tem que ter boa cabeça e boas pernas.” (Fonseca, 1990, p.49).

<sup>179</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 31.

Wexler, assim como o policial Raul, cumpre com relação a Mandrake um papel que já é uma tradição nos textos de Rubem Fonseca: o de fiel escudeiro; aquela personagem que ouve o discurso do narrador e consegue dar resposta a ele, que possui conhecimento suficiente para interagir inteligentemente com a personagem principal. Quase sempre esse amigo tem um nível intelectual equivalente ao do narrador culto, para servir de contraponto satisfatório às suas várias questões. Esse é o caso do escritor e delegado Vilela em relação a Paul Morel, no romance *O caso Morel* (1973) e de Minolta, fiel companheira de Gustavo Flávio em *Bufo e Spallanzani* (1985). Já a escudeira de Lúcia McCartney, Isa, não possui o mesmo verniz intelectual e cultural da garota, porém, pode-se reconhecer em Lúcia o contraponto de José Roberto para discussões mais aprofundadas.

#### 4.2. Encarnações mandraqueanas

Mandrake encarnou outras facetas não só nos textos de Rubem Fonseca, mas também fora deles, em obras que leram o universo fonsequeano. Apesar de se chamar Espinosa, o detetive criado por Luiz Alfredo Garcia-Roza pode ser considerado “um Mandrake”, ou um duplo dele (assim como Mandrake “é um Philip Marlowe”, ou um duplo dele). Espinosa nasceu, cresceu e vive no Rio de Janeiro, cidade que também é personagem nos romances no qual é protagonista; mora sozinho em um apartamento atulhado de livros e não costuma beber por ter pouca resistência a bebidas alcoólicas, mas tem como vícios colecionar livros e andar pelas ruas do Rio. Apesar de um pouco cínico, Espinosa é gentil e quase nunca recorre à violência.

Em outras mídias, Mandrake foi recriado por Davi Neves em 1971 no filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa*. Os poucos recursos da produção cinematográfica e o conto no qual foi inspirado (“O caso de F.A.”) contribuíram para a formação de um Mandrake mais cru, popular e duro, mas sem perder o humor. O advogado foi vivido pelo ator Paulo Villaça, que imprimiu a virilidade certa à personagem, com cara e jeito de povo, apesar de ser um galã à época. As características do típico malandro brasileiro<sup>180</sup> são bem marcadas nessa personagem de cinema, não obstante já estarem lá nos primeiros contos que traziam o advogado: o uso da linguagem das ruas e de palavrões, indistintamente com pobres ou com ricos; as peripécias de

---

<sup>180</sup> Pode-se reconhecer, nesse tipo, ascendentes mais remotos do que aqueles que aparecem nos contos de Rubem Fonseca como proto-Mandrakes: é a figura do malandro, cuja primeira aparição na nossa literatura foi Leonardo Pataca, no *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; que no começo do século XX foi recriada no *Macunaima* de Mario de Andrade e que depois da segunda metade desse século foi tema de um musical de Chico Buarque: *A ópera de malando*.

quem vive na corda bamba, mas não abre mão de prazeres como *vinho, cerveja e gostosas*; o humor irônico.

Em 1983 Mandrake foi levado à televisão pela Rede Globo, vivido pelo ator Nuno Leal Maia, em forma de um especial conduzido pelo diretor Roberto Farias.

Já em 2005 Mandrake voltou à TV em uma superprodução da filial brasileira do canal HBO. A série de oito episódios, apesar de dirigida à televisão, foi filmada em 16mm, e apresenta o mesmo cuidado com as etapas de produção que costumam ter os filmes feitos para o cinema. Mandrake é interpretado pelo ator Marcos Palmeira (escolha controversa entre os leitores de Fonseca). Os três primeiros episódios são baseados nos contos “O caso de F.A.”, “Dia dos namorados” e “Mandrake”, que representam a “fase de desenvolvimento” da personagem, e os outros cinco são roteiros originais baseados em situações de *A grande arte* e da novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), ou seja, a série contempla desde o Mandrake mais cru e ativo até a sua fase mais cerebral e erudita, apesar de não fazer separação entre essas etapas. Em coerência com um orçamento de 6,7 milhões de reais<sup>181</sup>, a produção é esteticamente bem acabada, pois provavelmente será exportada para as outras filiais da HBO pelo mundo. O submundo no qual circula Mandrake é glamourizado, já que excessos de recursos tendem a super-produzir até a pobreza, e, como forma de apelo, as mulheres com quem o advogado vai para a cama são vividas atrizes símbolos sexuais nacionais.

Pode-se notar no filme de 1971 e na série televisiva de 2005 o quanto o volume de recursos, o veículo para o qual se destina, e a época em que foi feita às vezes podem influenciar mais no estilo de uma produção do que o texto no qual ela é inspirada.

A encarnação mandraqueana do filme *A grande arte* será analisada mais à frente.

### **4.3. *A grande arte*: romance**

O livro *A grande arte* é dividido em duas grandes partes: a primeira, denominada “Percor”, apresenta uma pequena introdução sem número mais 17 capítulos numerados; e a segunda parte, “Retrato de família”, é constituída por 18 capítulos numerados.

Percor (perfurar e cortar) é o nome de um conjunto de técnicas e táticas de manejo de facas, usadas como armas brancas, e pode denominar também o mestre

---

<sup>181</sup> Flávia Guerra, “Na TV paga, as aventuras do detetive Mandrake”, *O Estado de S. Paulo*, 27/10/05.

dessas técnicas. Thales Lima Prado, um industrial que usa empresas de fachada para controlar uma poderosa organização criminosa conhecida como Escritório Central, ordena a morte de Mandrake pelo fato de ele ter se envolvido na investigação do desaparecimento de uma misteriosa fita de vídeo cassete. Esse caso também envolve o assassinato de prostitutas (o matador marca a letra P na bochecha de suas vítimas com a ponta de uma faca).

São mandados Rafael (conhecido como Mão Perfumada; mais à frente saberemos que ele cultivava rosas) e o boliviano Camilo Fuentes para cumprir a tarefa (os homens acabam atacando também Ada) de eliminar o advogado. O episódio desperta em Mandrake uma obsessão por vingança, e o fato de a namorada dele ter sido violentada parece contribuir muito para isso.

O advogado lembra ter defendido, sem ter ganhado nada em troca, um mestre Percor, um sargento do Exército chamado Hermes de Almeida, em um processo de assassinato no qual conseguiu absolvê-lo, e o procura para que ele o ensine as técnicas de defesa e ataque utilizando facas. O sinistro homem, depois de alguma relutância, concorda em fazê-lo, somente para honrar a dívida que tinha com Mandrake. Ele aprende o Percor na prática e complementa o aprendizado com uma série de livros técnicos, dos quais cita títulos, autores, época em que foram escritos e deles faz breves resumos.

Quando me interessava por um assunto minha curiosidade nunca era saciada. Wexler costumava dizer que eu era um obsessivo compulsivo. Na época de Berta era o xadrez. Eu conseguia edições fac-similadas raras, como o *Livro de la invención liberal y arte del juego del ajedrez*, escrito no século XVI pelo grande Ruy Lopez de Segura, e manual de Gioachino Greco, conhecido como Il Calabrese, publicado no século XVIII; (...) Os livros que estavam à minha frente, e pelos quais me interessava agora, tratavam de um extraordinário instrumento, a primeira criação tecnológica do homem – a faca.<sup>182</sup>

Um fato digno de nota é um certo comentário feito por Mandrake alguns anos antes, no conto “Dia dos namorados”. Perguntado por uma *princesa loura* se havia lido algum livro de poesia, ele responde: “nunca li livro nenhum, exceto os de direito”<sup>183</sup>. Além desse episódio, as seguintes palavras do advogado, proferidas em *A grande arte*, reforçam nossa tese de mudança da personagem no decorrer da obra de Rubem Fonseca,

---

<sup>182</sup> Rubem Fonseca, 1990, p. 91

<sup>183</sup> Rubem Fonseca, 1994, p. 404.

à maneira das pessoas *reais*: “a coerência não era uma virtude, era uma característica vegetal que eu não possuía, felizmente”<sup>184</sup>.

A segunda parte do livro, “Retrato de família”, é centrada na figura de Thales Lima Prado, membro de uma família quantrocentrona, envolvido em negócios escusos, e no qual Mandrake chega após uma série de investigações. Thales é uma figura fundamental na existência do romance *A grande arte* porque o narrador só teve acesso a grande parte da narrativa a ser narrada no livro (e às soluções dos mistérios) graças aos diários de Lima Prado, cadernos onde ele anotava minuciosamente através de códigos todos os acontecimentos de todas as áreas de sua vida: usando tinta verde para seu tempo de exército, onde conheceu Hermes; tinta azul para as anotações sobre a família; e tinta vermelha para suas atividades secretas. Mandrake teve acesso a eles após o suicídio de Thales.

À maneira do detetive Marlowe, Mandrake narra os acontecimentos em *flashback*, como se fizessem parte de um relato de ocorrências, as quais só chegaram ao seu alcance após os desfechos dos casos investigados. O investigador chega a conclusões através dos mais variados expedientes: depoimentos, entrevistas, anotações suas e de outros, e inclusive deduções de pensamentos e motivações alheios. O que chega ao leitor é a versão do advogado, portanto a visão de apenas um ângulo da história. Ao final do livro, o policial Raul observa: “Ouça, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso”. O advogado responde: “Está nos Cadernos.” E Raul conclui:

Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já esqueceu? Duvido que você tenha entendido aquela letrinha. (...) A única coisa que sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado.<sup>185</sup>

O título do romance pode ser lido como a “arte” do Percor, que ironicamente não tem muita coisa de “grande”, mas também dá margem a interpretações mais abrangente. Um pouco antes da metade do livro, Mandrake conversa com Mercedes, uma personagem secundária na trama (ela é uma agente policial disfarçada de prostituta, que investiga a conexão de Camilo Fuentes com o tráfico de drogas na fronteira do Brasil com a Bolívia). A mulher pergunta ao advogado: “Você gosta mesmo de mim?” A resposta de Mandrake, apesar de aparentemente misteriosa e fora do contexto (uma aventura sexual extraconjugal), revela muito do momento por que ele está passando:

<sup>184</sup> Rubem Fonseca, 1990, p. 91.

<sup>185</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 300.

“Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta, Arquíloco, que dizia: ‘Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem’”. Mercedes replica: “Às vezes você parece maluco. Não sei do que você está falando”. E Mandrake parafraseia o poeta expressando seus próprios sentimentos: “Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam.”<sup>186</sup>

A arte de ferir o inimigo certamente refere-se ao obsessivo processo de vingança pelo qual passa Mandrake e a arte de amar diz respeito ao sentimento dele por todas as mulheres, mas em especial à companheira Ada, fragilizada naquele momento pelas sevícias que sofreu. É inevitável a essa altura não evocar o par dialético Eros e Tânatos, o amor e a morte, presente não só em *A grande arte* mas em toda a ficção de Rubem Fonseca. Ou como sintetiza o *cobrador*: “Eu mato para viver.”

#### 4.4. Intertextualidade em *A grande arte*

A referência intertextual que forma a base do livro *A grande arte* é a literatura policial americana, ou romance *noir*. A influência *noir* na obra de Fonseca é amplamente reconhecida<sup>187</sup>. Contudo, tentar “enformar” a narrativa dentro apenas desse estilo seria forçado; ele é mais que um romance policial, vai além dessa classificação. Há quem diga inclusive que ele não é um livro policial, ou ache, no mínimo, problemático categorizá-lo assim. Para Deonísio da Silva, nesse texto

os crimes cumprem a função de arquitetar o romance dito policial, ainda que, como já se disse, seja complicado incluir *A grande arte* neste rol (...) porque se há uma estrutura mínima que pode caracterizá-los [*A grande arte* e *O caso Morel*] como romances policiais – ao menos um crime, um criminoso, uma vítima e um detetive –, as narrativas circundantes vão bem mais além.<sup>188</sup>

Há de se considerar que o romance em questão está dividido em duas partes, e a segunda delas, “Retrato de família”, quase nada tem de policial. Ela trata da história da ascendência de Thales Lima Prado, que apesar de sombria não apresenta elementos clássicos e requeridos das narrativas policiais.

Do tecido que forma o romance podem ser puxados outros fios, a exemplo dos da história artística brasileira. A avó de Thales, D. Laurinda Lima Prado, uma rica senhora da sociedade brasileira dos fins do século XIX e parte do seguinte, fora patronesse da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>186</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 117.

<sup>187</sup> Rubem Fonseca adotou muito do estilo de autores do gênero. O escritor tem inclusive um livro e um conto homônimo chamados *Romance Negro* (1992).

<sup>188</sup> Deonísio da Silva, op. cit., pp.74/75.

As casas de dona Laurinda eram os salões mais elegantes do Rio e de São Paulo. Não havia escritor, músico, pintor, político famoso, grande industrial ou fazendeiro que não freqüentasse, ou desejasse freqüentar, a casa de dona Laurinda (...)<sup>189</sup>

A senhora teve contato com os grandes escritores brasileiros da sua época, de Rui Barbosa a Alceu Amoroso “o século XX é de São Paulo” Lima; os jovens Manuel Bandeira (“Que pena que ele vá morrer tão cedo, o pobrezinho é tuberculoso, sabia?”), Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, freqüentavam os salões da patronesse. Sem falar no casal habituê Oswald e Pagu (o nome de uma das personagens de *A grande arte* é Cila Oswald, fazendo alusão a Oswald de Andrade e sua mulher anterior, Tarsila do Amaral). As artes plásticas modernas também tinham vez nas festas dela: os escultores Kanto, Bernardelli, Correia Lima, Grazianni, Tadey e sua arte funerária eram discutidos; Anita Malfatti e Di Cavalcanti lhe prestavam serviços.

O neto de Laurinda, Roberto Mitry, primo de Thales Lima Prado, revela-se, além de pervertido sexual e viciado químico, grande apreciador de arte brasileira:

Scliar, Visconti, raríssimo, Da Costa, Tarsila, Millôr, Cícero Dias, Krajeberg, Anita, Di, Volpi. Possuo, perdoem-me este pequeno surto de imodéstia, o que há de melhor na arte brasileira. (...) Tenho uma sala só para os Guignards, quer ver?<sup>190</sup>

Referências à literatura e à arte universais, à filosofia e a textos bíblicos também não faltam no livro. A começar pelo mote do romance, a frase do poeta grego Arquíloco de Paros (século VII a.C.). Quando Mandrake conhece Ada ele a compara a “um cavalo num quadro de Ucello”. Ela responde: “Eu sei quem é Ucello, da Uffizi”. O advogado pensa para si: “Não era o da Uffizi era o do Louvre, o negro do centro, com as patas levantadas, mordendo os freios, o focinho torcido para a esquerda.”<sup>191</sup>. Ao se referir às práticas sexuais do seu cliente Roberto Mitry, Mandrake comenta: “Chicote, máscara preta, cordas, Alphonse/Sacher.”<sup>192</sup>, tentando tornar menos explícita a alusão à prática do sadismo, denominação derivada de Donatien Alphonse François de Sade, Marquês de Sade, e do masoquismo, proveniente do nome de Leopold von Sacher-Masoch.

Os iniciados no escritor Edgar Alan Poe podem reconhecer o início do conto “A queda da casa de Usher” no seguinte trecho:

<sup>189</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 48.

<sup>190</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 190.

<sup>191</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 15/16.

<sup>192</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 25.

Tomei um banho e tentei ler. “Um dia de outono, escuro, silencioso, sombrio. Nuvens baixas e opressoras.” Larguei o livro. Uma epígrafe: “Quem tem apenas um momento de vida não tem mais nada a dissimular.”<sup>193</sup>

Mais à frente Mandrake se refere claramente ao conto vertido em filme, mas a referência feita na passagem acima continua só sendo identificada por quem conhece o texto fonte.

Além de jogar xadrez, eu e Berta, quando vivíamos juntos, gostávamos de ir ao cinema. Na última vez, antes do rompimento, havíamos ido ver um velho filme de Vicent Price, *A maldição da casa de Usher*, com esperança, talvez, de que a dupla Price-Poe salvasse nossa relação.<sup>194</sup>

Essa alusão ao cinema não é única. A trama de *A grande arte* está repleta desses fios extra-literários. Um diálogo entre Bebel, uma das amantes de Mandrake, e o advogado é representativo de como informações sobre o cinema entram na narrativa. A garota começa:

“Cinema é meu vício. E fotografia.”  
 “Quem fez o *Cidadão Kane*?”  
 “Essa é fácil demais.”  
 “Então diz.”  
 “Gregg Toland.”  
 “*The heart is a lonely hunter*?”  
 Bebel acende um cigarro no acendedor do carro. Colocou outro cassete.  
 “Dá uma dica.”  
 “*Body and soul*.”  
 “Dá a letra do último nome.”  
 “H.”  
 “Agá, agá...”  
 “Sabe tudo, não é?”  
 “Diz outro filme dele.”  
 “*Rose Tatoon*.”  
 “James Wong Howe. Caramba, não sei como demorei tanto a lembrar.”<sup>195</sup>

Quando Mandrake está sendo treinado no Percor por Hermes, no intuito de deixar o clima menos pesado, ele tenta quebrar com humor a taciturnidade do mestre:

“Yojimbo, o sangue jorrando para o alto como um poço de petróleo. Aquele foi um golpe na subclávia?”, perguntei.  
 Mas Hermes não ia ao cinema e continuou sua lição.<sup>196</sup>

Referências à mitologia estão presentes no nome de personagens (Thales, Hermes, Cila, Arquelau, Arquêmico), o conglomerado de empresas de Lima Prado chama-se Aquiles, e ele usa o pseudônimo Ajax para se relacionar com uma garota de programa, a boutique de Cila chama-se Messina. Quando o narrador descobre que Arquelau, um policial de Corumbá, tinha um irmão chamado Arquêmico e que o pai

<sup>193</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 43.

<sup>194</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 45.

<sup>195</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 65.

<sup>196</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 82.

deles era professor de grego, comenta: “Eu ainda encontraria outras referências helênicas no desenrolar dos acontecimentos.”<sup>197</sup>

Um importante diálogo do livro é com o universo anti-literário, principalmente quanto a técnicas de uso de facas para defesa e morte (e quanto aos próprios objetos), quanto a jogadas de xadrez, tipos e usos de charutos e vinhos. Referências cotidianas e do universo pop também ganham destaque: McDonald’s, Nescafé, cigarros Hollywood, fitas de vídeo cassete, espaços do Rio de Janeiro, gírias para nomes de drogas, indumentárias da época; qualquer elemento serve para compor o complexo mosaico que é a obra.

Quando esses intertextos se imiscuem sutil e naturalmente na trama, servem para fornecer uma coloração realista à ficção, dando ao leitor a impressão de que aquilo aconteceu, ou pode acontecer, ao lado dele, de que aquele sangue jorrado por pouco não respinga na sua camisa. Se examinarmos as revistas que reportaram o lançamento de *A grande arte* em 1983 encontraremos ali anúncios de café instantâneo, de aparelhos de vídeo cassete, de televisores coloridos com controle remoto, reportagens sobre a nova moda da classe média de comemorar o aniversário de suas crianças em lanchonetes *fastfood*, e de como mudanças de hábito como essas ajudavam a formar um contingente de, então, 2,5 milhões de obesos no Brasil<sup>198</sup>. A capa de uma revista do período anuncia as crianças como um grupo crescente de vítimas da violência urbana. Não quero com isso dizer que essas referências datam a obra; pelo contrário. Elas pintam com cores mais realistas o retrato de uma época e em dados momentos antecipam macabramente algumas realidades<sup>199</sup>.

Os intertextos dão impressão de naturalidade também quando seu objetivo é expressar ironia ou jocosidade. O anão José Zakkai, ou Nariz de Ferro, com seu discurso verborrágico auto-laudatório e pluri-referencial, disparado à maneira de uma metralhadora, atribui ironicamente a um escritor brasileiro austero palavras dignas de “Alphonse”:

Tóxico e pornografia. Mulheres, cadelas submissas, sendo esportadas por cacetes gigantescos, as bocetas, plantas carnívoras arreganhadas, e cus negros sinistros atraentes como poços de petróleo latejantes, como disse Euclides da Cunha. Isto dá muito dinheiro nesse país esfuziante. Pó e putaria,

<sup>197</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 117.

<sup>198</sup> Em *A grande arte* quem come na lanchonete é Bebel, uma garota de 18 anos em estágio inicial de obesidade.

<sup>199</sup> O que anos antes os críticos tinham detectado como *hiper-realidade* na obra de Rubem Fonseca naquele momento (e até hoje) podia ser visto como *realidade* na imprensa.

esse é o negócio deles, uma cooperativa que chamam Escritório Central (...)<sup>200</sup>

Nariz de Ferro, apesar de caricatural, não soa falso como os ricos da ficção de Rubem Fonseca. Ao modo do narrador do conto “O cobrador”, o anão é um sobrevivente culto do turbilhão esmagador que é a vida nas metrópoles; a grande diferença entre os dois é o humor cáustico do anão e a absoluta falta de humor do *cobrador*. Ele anuncia a Mandrake que está escrevendo um livro chamado *Manual dos frustrados, fodidos e oprimidos*, no qual ensina como se vingar de um inimigo, “seja ele quem for, forças armadas, imposto de renda, companhias de serviços públicos, companhias de cartões de crédito, bancos, a polícia, o proprietário senhorio, a loja comercial, qualquer pessoa ou instituição que tem a força e sacaneia os outros.”<sup>201</sup>. Ao que parece, o humor e o cinismo, em parte perdidos por Mandrake, têm nesse livro seu lugar na figura de Zakkai. O que pode parecer inverossímil – o fato de um homem miserável ter cultura e consciência social –, para Antonio Candido

é o quinhão de fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva, de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a essa traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal.<sup>202</sup>

Outra ocasião em que o dialogismo acontece natural e levemente é a seguinte, em que pedaços de retalhos são hábil e sarcasticamente costurados para formar parte dessa grande colcha em *patchwork*:

“Graham Bell não chega a ser um gênio tão importante quanto a mulher que inventou o ensopadinho de vagem, mas o telefone é – alô, dona Rosa Leitão está? Não? Quem está falando? A filha dela? Aqui é o advogado L. Wexler, sim, como o fotógrafo. Esse mesmo. *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* Eu tenho um assunto importante a tratar com ela, muito importante, por favor diga a ela para ligar para mim.”

“Prefiro o ensopadinho de repolho”, disse Raul.

“Garota esperta, a filha da Rosa Leitão. *Black and white* é mais difícil. Filme antigo.”<sup>203</sup>

E o que dizer do nome da empregada de Mandrake: Josephina? Que ironicamente em nada lembra uma “imperatriz napoleônica”:

Uma mulher jovem, robusta, casada com um sujeito cronicamente desempregado, um homem ciumento que ficava em casa arrumando as coisas e vendo televisão e que de vez em quando a espancava. Eu tinha vontade de

<sup>200</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 152.

<sup>201</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 151.

<sup>202</sup> Antonio Candido, *Crítica e sociologia*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). p. 13.

<sup>203</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 59.

mandar a empregada colocar uma dentadura às minhas custas, mas temia que isso viesse a perturbar sua felicidade conjugal.<sup>204</sup>

O humor negro de Mandrake se manifesta quando ele diz ao sócio judeu Wexler que estava lendo um livro notadamente anti-semita:

O telefone tocou. Wexler. (...) “Vê se não demora..”  
 “Logo que acabar de ler *O protocolo dos sábios de Sião*. Para ver se curo minha ressaca”.  
 “Não me surpreenderia se fosse verdade.” Wexler, de mau humor.<sup>205</sup>

Entretanto, quando os fios da trama aparecem destacados demais podem soar antinaturais e deslocados. O narrador, às vezes, lança mão de recursos citacionistas vazios e usa referências quase sempre obscuras, cujo único sentido é dar vazão a uma necessidade de aparentar erudição, ou a um conhecimento a que poucos têm acesso, mas o que ele consegue é mostrar que, em um gesto mecânico, interrompeu a escrita e pesquisou o assunto em questão. Dessa forma, o narrador se coloca em posição superior às personagens e ao leitor, o que só destaca sua arrogância. A narrativa sofre uma quebra de ritmo quando cede lugar a uma interminável enumeração de livros (quase sempre raros) sobre facas e técnicas para usá-las e sobre teorias enxadristas; a uma lista de nomes de escritores, artistas, marcas de vinhos e de charutos, que pouco acrescentam ao desenrolar narrativo, a não ser que a intenção seja a de exprimir uma duvidosa sofisticação do narrador.

Uma grande parte dos acontecimentos de *A grande arte* tem como intertexto os Cadernos de Thales Lima Prado, cuja decifração serviu para preencher as lacunas que faltavam no tecido que vinha sendo tramado por Mandrake. Além dessa, existem outras fontes que servem para complementar o quebra-cabeça: informações de José Zakkai, da ex-prostituta Míriam, do traficante de armas Monteiro, como o próprio Mandrake anuncia nas primeiras páginas do livro. “Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos - não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica.”<sup>206</sup> Raul duvida das conclusões do advogado, e Deonísio da Silva sugere ao leitor que faça o mesmo: “A única realidade que nos apresenta é construída por ele.”<sup>207</sup>, dividindo com o leitor a responsabilidade de atribuir sentido às palavras do narrador.

<sup>204</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 44.

<sup>205</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 40/41.

<sup>206</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 10.

<sup>207</sup> Deonísio da Silva, op. cit., p. 87.

Parece ser inevitável não incorrer na “síndrome de Zuckerman”, execrada por Fonseca no romance *Diário de um fescenino* (2003), que acomete aqueles que confundem o escritor com o narrador. Porém, aqui não há confusão, nem a ingenuidade que a síndrome carrega. Segundo um amigo do escritor, o também escritor e jornalista Zuenir Ventura, que desvendou alguns mistérios de *A grande arte* por ocasião do lançamento do romance, esse “é certamente o seu livro mais autobiográfico”. Fonseca não concedeu uma entrevista, mas deu declarações, usadas no artigo de Ventura, que foi ilustrado com fotos feitas especialmente para ele, dois fatos raríssimos na carreira do autor<sup>208</sup>.

É mesmo difícil não reconhecer o recluso Rubem Fonseca nas palavras de Mandrake: “Eu não gosto de falar da minha vida com ninguém”<sup>209</sup>. Essa seria uma intromissão autoral na voz do narrador porque Mandrake não diria isso, já que não se importa em contar sua história; se não para as personagens do livro, para o interlocutor leitor o advogado não faz caso em se expor. Mas não se pode cobrar coerência de Mandrake. Segundo Zuenir Ventura, Fonseca tem “a obsessão de escrever o que viveu e viver o que escreveu” e revela que o amigo fez a mesma viagem de trem entre o Rio e a Bolívia, passando por Corumbá, que fizeram Camilo Fuentes e Mandrake em *A grande arte*. Contudo, o propósito não foi a perseguição da verossimilhança, apenas o prazer de viajar. Fonseca diz: “Realismo é besteira. Pode-se escrever livro sem sair de casa. Fiz a viagem por curtição.”

Um pouco contaminado pela síndrome de Zuckerman e para provar que Fonseca não espelha sua realidade em seus livros, mas a toma como possível diálogo para a ficção, cito a curiosa descoberta de Ventura sobre um excerto do discurso de José Zakkai em *A grande arte*: “Nunca tive um ídolo. Pensei numa época em Jesus Cristo, mas ele foi um fracassado, como disse o cardeal arcebispo.”<sup>210</sup>. Segundo o jornalista Zuenir, essa tese foi defendida pelo próprio Rubem Fonseca em uma das reuniões que o então arcebispo do Rio de Janeiro, dom Eugênio Salles, fazia frequentemente com intelectuais e jornalistas, e o homem da fé teria concordado com o escritor. Fonseca explica a tese dizendo que o fracasso de Cristo vem da incompreensão do seu legado

---

<sup>208</sup> Zuenir Ventura, O inventor de palavras: no vigésimo ano de sua carreira, Rubem Fonseca lança um romance fascinante e autobiográfico. In: *IstoÉ*, 07/12/1983, n. 363, ano 7, pp. 90/92.

<sup>209</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 29.

<sup>210</sup> Rubem Fonseca, op. cit., p. 151.

pela humanidade: “Quem dá hoje o outro lado da face? Aliás, nunca se deu. Dois mil anos depois ele é um fracasso total.”

Zuenir alerta, contudo, que “quem, por essas e outras, acreditar que os livros de Rubem Fonseca são transposições literais da realidade ou meros registros autobiográficos”, estará incorrendo em pecado mortal. Apesar de ligada ao atual e ao factual, a escrita de Fonseca “não é uma parte de “contexto”, mas de “texto”. É no plano da linguagem que se vai encontrar explicação para a permanência de uma obra, por exemplo, como “Feliz Ano Novo””, que em certo sentido teve um caráter premonitório da explosiva violência urbana que acometeria o país alguns anos mais tarde<sup>211</sup>.

#### **4.5. High art**

Em 1991 o cinema brasileiro jazia em um dos leitos do hospital em que havia se transformado a cultura do país sob o (des)governo do presidente Fernando Collor de Melo. Devido à falta de incentivos estatais, desde a extinção da Embrafilme em 1990, só se fazia cinema no Brasil se fosse por iniciativa pessoal, empreitada que apenas um herdeiro milionário como Walter Salles Jr. podia financiar. Foi com a ajuda desse capital familiar que o diretor filmou sua longa-metragem de estréia: *A grande arte*, uma co-produção Brasil-Estados Unidos, distribuída pela Miramax para quase todo o mundo, antes do estouro desse estúdio com o alternativo *Pulp Fiction* (1994) e da entrada definitiva para o *mainstream* com o Oscar por *Shakespeare Apaixonado* (1998).

O filme conta com elenco e equipe técnica multinacionais, é falado em português, espanhol e majoritariamente em inglês. Entre atores e atrizes, o americano Peter Coyote (Peter Mandrake, não mais um advogado carioca, mas um fotógrafo americano), a inglesa Amanda Pays (Marie), o franco-turco Tchéky Karyo (Hermes), os mexicanos Miguel Ángel Fuentes (Camilo Fuentes) e René Ruiz (José Zakkai/Nariz de Ferro), os brasileiros Giulia Gam (Gisela), Raul Cortez (Lima Prado), Tônico Pereira (Rafael), Eduardo Conde (Roberto Mitry), Paulo José (delegado) Cássia Kiss (Mercedes), entre outros. O roteiro é do próprio Rubem Fonseca, com diálogos adicionais em inglês de Matthew Chapman; o filme foi rodado no Rio de Janeiro e no altiplano boliviano.

Em um artigo da revista *IstoÉ*, centrado nos detalhes de produção do filme, capturamos a seguinte informação: [*A grande arte*] “teve uma primeira edição de quase duas horas e meia de duração. Por sugestão da distribuidora americana Miramax, no

---

<sup>211</sup> Zuenir Ventura, op. cit.

entanto, a fita acabou reduzida para 105 minutos. Isso facilitará a entrada no mercado internacional”<sup>212</sup>. Um depoimento de Walter Salles no livro *O cinema da retomada*, revela que quando filmou *Terra Estrangeira* (1994), “vinha de um processo muito hierarquizado e penoso do ponto de vista pessoal, que foi *A grande arte*”<sup>213</sup>. Analisando-se essas informações, percebe-se certo desconforto do diretor com relação ao seu primeiro filme, sobre o qual teve liberdade limitada. Nesse sentido, dentro da cinematografia de Walter Salles, pode-se atrelar *A grande arte* a *Água Negra* (2005), uma produção dirigida para um estúdio americano sobre a qual o diretor também não teve autonomia quanto ao resultado final<sup>214</sup>.

Se como apontou Deonísio da Silva<sup>215</sup>, não há certeza em caracterizar *A grande arte* como somente um romance *noir*, pelo fato de as narrativas e as referências alheias ao gênero serem tão abundantes que fazem o livro ir além do policial, e devido à segunda metade dele, “Retrato de família”, pouco apresentar elementos *noir* (que não se resumem a assassinatos), o mesmo não se pode dizer do filme, explicitamente sombrio, ao estilo *noir*<sup>216</sup>.

O mesmo mote do livro aparece já como epígrafe do filme. Em uma tela negra, as letras brancas em inglês: “I have a high art: I hurt with cruelty those who wound me. Archilocus, 650 B.C.”

No mercado internacional o título do filme é o mesmo que a tradução do livro de Fonseca recebeu em inglês: *High art*, sugerindo uma atividade elevada e digna, caracterizada por evitar mistura com algo vulgar ou baixo<sup>217</sup>. Nada mais irônico, portanto, se pensarmos na trajetória da personagem Mandrake. A película, porém, foi lançada nos Estados Unidos e Canadá com outro título: *Exposure* (exposição, em português), que pode indicar elementos da profissão do fotógrafo Peter Mandrake, quais sejam: o tempo de exposição do filme à luz para que a imagem se forme ou, no processo de revelação, o tempo a que o papel fotográfico é submetido a uma radiação luminosa. O termo “exposição” pode também ser relacionado ao perigo a que se sujeita a

<sup>212</sup> Milagre brasileiro: Walter Salles Jr. lança *A grande arte*, um filme de US\$5,3 milhões com roteiro de Rubem Fonseca. In: *IstoÉ Senhor*, 23/10/1991. Ed. Três, n. 1152, p.62.

<sup>213</sup> Lúcia Nagib, *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. (prefácio de Ismail Xavier). São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 418.

<sup>214</sup> Thais Gurgel e Maria Fernanda Vomero, Cinema para estrangeiro ver. In: *Bravo!* Agosto/2005.

<sup>215</sup> Deonísio da Silva, op. cit., pp. 74/75.

<sup>216</sup> Segundo a categorização de Mattos (2000, p.23), *A grande arte* seria um filme neo *noir*, já que *noir* “puros” somente aqueles que fazem parte do corpus original, produzido nos anos 40 e até a metade dos anos 50.

<sup>217</sup> <http://dictionary.reference.com/>

personagem, ao descuidar-se da própria proteção e da namorada, a arqueóloga Marie, vítima de estupro no ataque sofrido pelo casal, que foi o detonador do desejo de vingança do fotógrafo.

Sonoramente intradieética, a cena inicial do filme mostra uma vitrola (em 1991, uma representação de atraso, ou pobreza, devido ao então advento do CD), com um disco enganchado girando, produzindo um barulho repetitivo. Ao fundo ouve-se uma pancada seca e um “ai” feminino abafado; então, um corpo de mulher cai sobre uma cama com lençóis vermelhos e seu rosto inerte entra em *close* na tela. Com um gesto dramático, um homem desconhecido retira uma faca de dentro do paletó e “desenha” a letra P na bochecha da mulher, de onde escorre um filete de sangue. A cor vermelha domina a cena: no lençol que faz fundo à face morta em *close*, no batom carmim da prostituta e no sangue brotando do corte<sup>218</sup>. Para finalizar, o homem puxa o *plug* da vitrola da tomada para que o barulho cesse.

A câmera, então, se afasta do rosto da mulher até sair pela janela do quarto, e numa tomada aérea vai se afastando cada vez mais da cena do crime, revelando o espaço externo e localizando a ação: um prédio decadente com um letreiro de neon no topo no qual se lê *Rio-Hotel*. A câmera vai recuando mais e mais da cena do crime e à medida que a imagem se abre em uma grande panorâmica, vai-se revelando uma zona do centro da cidade do Rio de Janeiro, com inúmeros arranha-céus misturados a prédios velhos, até aparecer o relógio da torre da estação de trem Central do Brasil, para dirimir qualquer dúvida sobre que espaço é aquele.

Após o impressionante *travelling*, e a exibição da ação inicial e a localização dela (assassinato/Rio decadente), a imagem desaparece em um *fade* rápido. A viagem da câmera estende o perigo, inicialmente circunscrito ao quarto, a todo o espaço circundante. A região “não turística” do Rio é inserida na caracterização do espaço *noir* desde já: corrompido, confuso, hostil. A frieza da paisagem não condiz com o calor das praias cariocas nem com a natureza exuberante. Esse efeito de insensibilidade é conseguido mostrando-se apenas o anoitecer, a noite e a madrugada, prédios e arranha-céus e uma natureza humana marginal, mas uma marginalidade carioca que pouco tem de real: nada de morros ou favelas, nada de traficantes de drogas, de confrontos armados entre bandidos e policiais, nem de armamentos pesados. Ao invés disso, uma realidade marginal produzida e deslocada do seu lugar original para se adequar ao estilo *noir*; uma

---

<sup>218</sup> Figura 13, Anexo.

visão estrangeira do perigo, que em certos momentos chega a ser romântica se comparada à “realidade real”.

A voz *off* do narrador Mandrake indiretamente se dirige ao espectador. Ela é o que Christian Metz<sup>219</sup> chama de “focalização mental”, pelo fato de ser possível *ouvir os pensamentos* da personagem-narradora, que fala sem que palavras saiam da sua boca: “Os pensamentos do personagem só intervêm na trilha sonora e não na imagem”<sup>220</sup>. A voz do fotógrafo, em inglês, diz: “Toda a minha vida, meus olhos procuraram algo diferente”. O diferente que ele procura é a realidade que começa a ser mostrada pelas imagens: uma velha casa sendo destruída por uma escavadeira e a provável proprietária em prantos, enquanto Mandrake fotografa o rosto dela. O seguinte recurso reproduz o ato de fotografar e o resultado dele: ouve-se um som de clique de câmera e a imagem congela-se em preto e branco, à maneira de um *still*<sup>221</sup>. A exemplo das imagens em preto e branco do filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971), essas também marcam a expressão da subjetividade da personagem, não mais a subjetividade dos pensamentos da prostituta Lúcia, mas o olhar particular do fotógrafo.

Outras imagens “diferentes” que Mandrake procura são fotografadas da mesma forma: um mendigo com um saco nas costas perambulando por uma rua tão abandonada e decadente quanto ele. Ao fundo um concerto de Vivaldi e a voz do narrador dizendo: “Imagens que mostram como as pessoas vivem. O que sentem e o que suportam. Um amigo disse que fotógrafos são como caçadores. Têm o instinto assassino mas não o desejo de matar. Talvez ele esteja certo. Nós escolhemos uma presa e disparamos, mas em vez da morte nós criamos a eternidade, ou a ilusão dela”. Ao mesmo tempo em que ocorre esse discurso, mais imagens se sucedem: uma briga de casal em um bar, à noite; uma prostituta (depois saberemos que se chama Gisela) desafia a câmera, tenta seduzir quem está por trás dela; uma mendiga, espécie de louca, com mãos sob os ouvidos, caminhando sob *outdoors* com propagandas de Natal do supermercado Carrefour. Nesse momento Mandrake revela: “Nós não interferimos, às vezes apenas observamos”.

Mais imagens exóticas aos olhos do fotógrafo: garotos “surfando” em cima de um trem, também sendo fotografados<sup>222</sup>. Ouve-se um grito: “Cuidado!” e uma pancada. A tela escurece, como se o trem entrasse em um túnel; a tela passa a vermelha e uma

---

<sup>219</sup> Apud Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. p. 47.

<sup>220</sup> Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, op. cit., p. 47.

<sup>221</sup> Figura 14, Anexo.

<sup>222</sup> Figura 15, Anexo.

imagem vai surgindo: um garoto estirado na linha do trem com sangue escorrendo do nariz. Vemos então a primeira imagem de Mandrake, em close, sob a luz vermelha, revelando a realidade, para ele, diferente.

Desde já começam a se estabelecer as diferenças entre o Mandrake literário e o Peter Mandrake cinematográfico<sup>223</sup>. Ao contrário do primeiro, malandro carioca, o americano não está integrado no espaço. O olhar dele é de estrangeiro para uma realidade exótica, e quase sempre obscura.

A desenvoltura, a leveza e o humor sarcástico das primeiras encarnações mandraqueanas em absoluto estão presentes em Peter; apenas a exacerbação do sofrimento, da gravidade, da perturbação do Mandrake do romance *A grande arte*. O fotógrafo, da mesma forma que o advogado, mostra uma faceta existencialista que só se acentua após o atentado que sofre. A busca por algo incerto e a visão pessimista da vida são carregadas por ele na mesma bolsa em que guarda seus equipamentos. Parece inclusive que quem nublou o ensolarado Rio de Janeiro foi a permanente nuvem carregada que Peter Mandrake tem sobre sua cabeça.

O Rio de Janeiro como personagem torna-se uma coadjuvante que revela sua face enfeada, sem maquiagem. A cidade é um pano de fundo, roto e sujo, para a trajetória de um estrangeiro, por vezes até incauto, por suas ruas perigosas e escuras<sup>224</sup>.

Em consonância com as cenas do *bas-fonds* carioca perseguidas pelo fotógrafo, são mostradas as capas dos livros de fotografia já publicados por ele: *Strangers* (Estranhos) e *Night Portraits* (Retratos da noite), revelando o gosto do homem por temas lúgubres, sempre fotografados em preto e branco. Mandrake recolhe seu material de trabalho e sai do apartamento, descendo por uma escada. Nesse momento temos acesso ao local do Rio onde ele está hospedado: o bairro da Lapa, em um prédio contíguo aos famosos arcos e ao bondinho, uma região pouco nobre, de prostituição, que já tinha tido seu charme no passado, mas que naquele momento representava decadência. O fotógrafo sai ao anoitecer para fotografar mendigos do local, e seu caminho cruza com o do mestre Percor, ou *Persev*, do inglês *perforate and sever*, Hermes, ajudado por Mandrake a se safar de um assalto. Nesse momento nasce a dívida dele com o fotógrafo.

---

<sup>223</sup> Pode-se dizer que Peter Mandrake é quase puritano se comparado ao(s) Mandrake(s) dos livros: ele não bebe, não fuma, não é mulherengo, não usa palavras de baixo calão.

<sup>224</sup> Figura 16, Anexo.

Em uma cena do filme, podemos ver por fora de uma janela o apartamento vizinho ao de Mandrake; nele alguém toca piano e na parede há um cartaz do filme *Cul-de-sac* (Roman Polanski, 1966). Naquele ambiente barra-pesada, esses “refinamentos” deslocados reforçam que também o fotógrafo está do lugar, fazem eco ao deslocamento dele.

Atualizando a tecnologia, no filme a prostituta Gisela é assassinada por conta de um disquete de computador. Ela encarna o modelo *noir* da mulher fatal, de cujo poder sedutor o homem é incapaz de se esquivar, apesar de ter consciência do perigo a que está exposto. A sensualidade agressiva da garota é plasticamente representada pelo batom vermelho chamativo. Nas fotos que Mandrake faz dela em uma zona de prostituição seu olhar fita sedutora e ameaçadoramente a câmera, na tentativa de seduzir quem está por trás dela. A garota vai ao apartamento do fotógrafo para que ele a ajude a entregar o disquete a um cliente, pois ela se sente ameaçada por esse homem. Mandrake concorda em auxiliá-la, mas sempre tentando atrair o americano, Gisela pede que ele a acompanhe até o apartamento dela, e na porta convida-o para entrar; porém, ele educadamente declina. Ao sair, cruza com Roberto Mitry no elevador, que tinha acabado de roubar o disquete do apartamento da moça. Nessa mesma noite ela é morta.

A seqüência do assassinato é uma das mais carregadas de elementos do estilo *noir*. Para começar, o elevador do prédio da moça fecha com a indefectível grade sanfonada de metal, que, aberta, forma uma série de losangos. Ao ser surpreendida pelo matador, a jovem se posta nas sombras presentes no quarto, mas corre e tenta se trancar no banheiro, amplamente iluminado, como se a luz fizesse dele um local menos perigosos e assim a salvasse. O horror da vítima é expresso pelo grito, mas um grito *munchiano*, pois o mundo não ouve os apelos de uma prostituta. O assassino esgana Gisela e bate sua cabeça contra o espelho do banheiro, fazendo-o partir-se em inúmeros pedaços e refletindo assim a identidade estilhaçada dela<sup>225</sup>. Quando ele desabainha a faca para marcar o rosto da jovem, a imagem corta bruscamente para uma maçã sendo cortada por Marie no apartamento de Mandrake.

A investigação que resulta no ataque ao fotógrafo e a sua namorada começa quando ele decide entender a morte de Gisela. Mandrake a fotografa morta; o rosto antes sedutor mostra agora o vazio olhar da morte, e um P riscado na bochecha. Enquanto vê as imagens, pensa: “Eu revelava as fotos de alguém que eu gostava e

---

<sup>225</sup> Figura 17, Anexo.

estava morta. Assassinada. Mutilada. Estas imagens não poderiam ajudá-la. Eram apenas lembranças. E isso não bastava.”

O Mandrake carioca jamais se impressionaria com a morte, a violência e a miséria humana como Peter Mandrake, que apesar da atração por temas sombrios vem de uma sociedade onde as desigualdades não contribuem para fazer ferver uma panela prestes a explodir, como ele está testemunhando.

A partir de então, como ele diz, “observar não bastava mais”. O papel até então passivo dele, que não se envolvia e, portanto, não interferia na realidade, é posto de lado. Ele troca a câmera, um objeto inofensivo, que dispara, mas deixa o alvo intacto, por um objeto invasivo, a faca, e aprende as técnicas de seu uso.

Mandrake encontra Nariz de Ferro pela primeira vez na boate do anão, chamada Lesbos, um ambiente enfumaçado, onde uma sedutora mulher misteriosa, vestindo longas luvas pretas, canta uma climática canção jazzística em inglês acompanhada por um piano, enquanto fachos de luz são projetados através de um vitral atrás dela, deixando sua parte frontal à contraluz<sup>226</sup>. O fotógrafo chega ao local descendo por uma escada. Zakkai, apesar de mercenário, simpatiza com o fotógrafo e revela a ele algumas informações sobre o assassinato de Gisela e sobre a Organização, um conjunto de empresas fachadas que encobrem tráfico de drogas e de armas. José Zakkai diz a Mandrake: “Não adianta me examinar, principalmente nessa luz. Nem sei se sou preto ou branco, judeu ou muçulmano. Vendo informações, amigo. O que quer saber?” Com essa fala ele mostra o quanto sua identidade é híbrida, apesar de firme. Ele não toma partido; o lado dele é o próprio lado. Nariz de Ferro era um pária que obteve poder porque conseguiu informações importantes sobre os poderosos, com quem lida de igual para igual.

Na ocasião em que o casal sofre as agressões, o apartamento de Mandrake está envolto em sombras e bagunçado; quando, da porta aberta, eles avistam o interior do local, a câmera os focaliza de um ângulo inusitado, dentro do qual aparece uma escada interna do ambiente, cortando a tela na posição diagonal: de cima para baixo, ou em *plongée*<sup>227</sup>, sugerindo que uma força maior, vinda de cima, os oprime<sup>228</sup>. Marie é arrastada e estuprada; o fotógrafo é esfaqueado e espancado. A cena mostra o rosto do homem caído e inconsciente. A tela fica negra por alguns segundos e ouvimos os gritos

---

<sup>226</sup> Figura 18, Anexo.

<sup>227</sup> Do francês, mergulho.

<sup>228</sup> Figura 19, Anexo.

da mulher enquanto sofre a violência. Começa então um delírio de Mandrake. Imagens, sempre vermelhas, como as de dentro do quarto de revelação dele, do estupro de Marie, do delegado com uma foto de Gisela na mão acusando-o de tê-la matado, de Roberto Mitry com uma faca na mão: imagens, além de avermelhadas, trêmulas, intensificando o caráter alucinatório delas. Vemos, então, que Mandrake está sonhando, na cama de um hospital, para onde foi levado depois de ter sido ferido. Antes de ele acordar, uma última imagem onírica: o próprio fotógrafo surfando em cima de um trem, como os garotos que ele fotografou, mostrando que agora ele não está mais distante do perigo, apenas observando-o; ele é protagonista dele. O indício da violência sofrida por Marie está no hematoma do olho dela, que desse momento até a cena em que Mandrake deixa o hospital se torna de um roxo mais suave, indicando uma elipse temporal dos vários dias de internação do fotógrafo. Esse clima de pesadelo é um traço *noir* herdado do expressionismo, através do qual se expressa o estado de confusão mental da personagem.

Desde o início, o filme dá várias pistas da iminente violência, mas Mandrake parece ignorá-las. A vida dele é engolfada por momentos de vermelhidão: em três ocasiões ele está envolto pela cor enquanto revela suas fotografias<sup>229</sup>; Gisela, sua boca e seus lençóis rubros dão sinais do que representam; o sangue escorrendo do nariz do surfista de trem morto, fotografado por ele. Deleuze vincula essa cor ao expressionismo, que “não pára de pintar o mundo de vermelho sobre vermelho”<sup>230</sup>, e como o expressionismo legou seu estilo ao *noir*, o vermelho pode representar vida e morte, mas sobretudo alerta.

Na fase em que Mandrake aprende a usar a faca, a coreografia dos golpes e das técnicas é plasticamente bem construída; os recursos do cinema permitem imagens com impacto visual, especialmente devido ao jogo de luz e sombra. A forma quase fetichista com que as facas são filmadas também reforça a força do objeto: são armas lindas, de metal brilhante que refletem a luz; cabos artisticamente trabalhados com materiais nobres; empunhaduras delicadas e firmes; verdadeiras jóias de matar, expostas sobre um fundo vermelho<sup>231</sup>. Mandrake e Hermes vão a um traficante de facas para escolher uma para o fotógrafo. O homem apresenta o charme das armas: “Joe Kious. Raríssima. Randall clássica. Modelo 14. Preciosidades. Puro aço. Afiadas à mão em pedra natural

---

<sup>229</sup> Figura 20, Anexo.

<sup>230</sup> Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 74.

<sup>231</sup> Figura 21, Anexo.

por mestres. Applegate-Fairbain, usada pelos comandos britânicos”. Hermes escolhe para seu aluno uma Randall 14, uma peça quase sutil, aparentemente inofensiva, curta, com cabo de madeira; quase um canivete. Como em um texto cinematográfico não se dispõe de muito tempo, o vocabulário técnico abundante no livro é reduzido ao essencial no filme, o que promove a agilidade necessária ao filme de ação.

O treinamento de Mandrake na arte do Percor é feito no apartamento do fotógrafo. Em planos abertos, os dois homens são captados ensaiando golpes, (mal) iluminados por um foco de luz que parte de perto de onde supostamente estaria a câmera. Essa iluminação rebaixada cria sombras deformadas, de tão alongadas, assim como estão deturpados os sentidos de Mandrake, embotados pela vingança. Com um batom vermelho, Hermes risca quatro linhas de ataque em um espelho de corpo inteiro: duas diagonais, uma horizontal e outra vertical, que o separam em oito partes, simulando o corpo humano<sup>232</sup>. Refletido no espelho, Mandrake repete seu exercício exaustivamente: movimentando com agilidade sua faca, seguindo as linhas como se as cortasse e perfurando os espaços entre elas. Configura-se a clássica representação do reflexo no espelho como um duplo: o que aparece na imagem é o outro lado da personagem, a parte sombria que veio à tona depois da violência sofrida, a personalidade que largou um instrumento pacífico e empunhou uma arma; a manifestação desse lado embaralha a identidade de Mandrake.

O desfecho do treinamento do advogado se dá em um espaço mais amplo, onde eles possam treinar os golpes com mais liberdade. Hermes o leva para um galpão, o mesmo onde acontecerá o conflito entre Mandrake e Thales Lima Prado. Para uma climatização *noir*, nesse local as sombras são “construídas”, não sem algum exagero: uma fonte de luz azulada e forte é interrompida por colunas, provocando acentuadas sombras, que contrastam fortemente com as áreas iluminadas. Mandrake, agora, já é conhecedor de mais uma arte.

A sensível Marie, abalada pelo estupro que sofreu e pela mudança no comportamento do namorado, cego pela vingança, decide afastar-se dele: “Sabe, minha vida consiste em recolher pequenos fragmentos e juntá-los outra vez. É um trabalho delicado. Qualquer violência pode estragá-lo. A sua faca não tem lugar”. A fragilidade da atividade dela, e, portanto, o cuidado que se deve ter ao tratá-la, são indícios da

---

<sup>232</sup> Figura 22, Anexo.

própria delicadeza da mulher, que prefere naquele momento renunciar ao homem que ama a vê-lo lidar com tamanho perigo.

Mandrake reconhece Camilo Fuentes em uma delegacia: suas feições marcadas por traços indígenas, e sua altura descomunal são inconfundíveis. O delegado que cuida do caso diz que Fuentes não pode ficar preso porque foi detido apenas para averiguação e que fará uma viagem de trem até a Bolívia, mas a polícia o seguirá. Quando o policial diz a Mandrake para não se envolver, ele pensa na frase de Arquíloco: “Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem”, e na imagem seguinte já vemos o fotógrafo embarcado em um vagão.

O filme não só muda de paisagem quando vai para o Pantanal mato-grossense em direção à Bolívia, o tom também se modifica, o clima torna-se menos sombrio, sufocante e tenso; bucólico, até. Nesse momento o sol, a água e a natureza verde aparecem, e o confinamento do trem onde as pessoas viajam contrasta com a amplidão dos espaços externos. Mandrake, observando da janela a vegetação de um verde forte, comenta com Mercedes, a agente de polícia disfarçada de prostituta: “Este lugar é lindo. Não tem fim”. E ela replica: “É por isso mesmo que não gosto dele”. Nessa viagem Camilo Fuentes descobre o disfarce de Mercedes e a assassina, não sem antes ter um dos olhos perfurado e cego pelas unhas da mulher<sup>233</sup>.

Já na Bolívia, Fuentes dirige-se ao deserto e passa por vilarejos miseráveis ao longo do percurso. Vemos pessoas com traços nativos, vestidas com típicas indumentárias do altiplano boliviano, sentadas à beira das estradas, que quase desaparecem frente a aridez e a poeira do local. A miséria mostrada nesse trecho não é a pobreza maliciosa e desconfiada que Mandrake enfrenta no Rio de Janeiro; o clima é rural e ingênuo, os bolivianos são prestativos com o estrangeiro, ao contrário dos cariocas, hostis a ele. Para sobreviver, um velho espolia a herança dos seus antepassados e tenta vender uma peça de arte inca ao “gringo”: “Cabeça de inca. Século XII, de Tihuanaco. 40 pesos...20 dólares...Em Miami, 1500 dólares”. Mandrake está tão absorto em sua tarefa de encontrar Fuentes que não reage à oferta, apenas olha para o homem com indiferença. O clima geral é, sobretudo, de desolação.

Uma cena de *A grande arte* lembra o despertencimento e o desconforto que o exílio expressa em outro filme de Walter Salles: *Terra Estrangeira* (1996). Quando Mandrake está caminhando por uma cidade boliviana chamada El Alto, ele passa por

---

<sup>233</sup> Figura 23, Anexo.

um grande avião envelhecido e abandonado em um terreno árido. A imagem remete à carcaça do grande navio encalhado na erma praia cabo-verdiana em *Terra Estrangeira*. A solidão e a melancolia que transmitem as grandes estruturas abandonadas fazem eco aos estrangeiros desterrados em busca de si mesmos.

Após sofrer um atentado na Bolívia e misteriosamente ter sua vida poupada, o fotógrafo retorna para o Brasil: “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”. Na realidade, Mandrake percorre todos os caminhos em busca de si, tentando compor o painel da sua personalidade fragmentada através de fotografias do desconhecido, sempre em busca do “novo”.

Hermes, no filme, ocupa um volume de participação que no livro pertence a Camilo Fuentes, personagem pouco desenvolvida na película. No romance, a importância de Hermes também é crucial, mas no filme ela é evidenciada. O mestre também está exilado do seu país, e está preso no Brasil por pressões de Lima Prado, seu chefe na Organização. Tanto Hermes quanto Mandrake, de alguma forma, são cativos no Brasil. O fotógrafo revela no começo do filme: “Tinha fotos suficientes, mas não estava satisfeito. Alguma coisa me prendia à cidade. Tinha mais razões para ir embora do que para ficar. Mas fiquei”. As razões de Hermes, contudo, parecem ser ameaças do bandido industrial. Lima Prado diz ao mestre: “Sabe, professor, muita gente queria seu emprego. Mas eu quis você ao meu lado. Sabe por quê? Conhece mitologia grega? Hermes é o protetor das transações. O que está sempre pronto a ajudar.” Hermes replica: “Me disseram que Hermes é o protetor dos viajantes”. E Prado responde: “Sim...ele os leva à morada final”, numa alusão a Mandrake, que foi poupado de ser morto na Bolívia a pedido do mestre. [O disquete] “Pode estar com o fotógrafo que você pediu para não matarmos?” Hermes: “Duvido”. Lima Prado: “Não podemos arriscar. Ele pode estar metido nisso”. Hermes se exime da tarefa, subserviente: “Se não se importa, prefiro que outro faça este serviço. Eu não gostaria de fazê-lo. Eu devia um favor a ele. Fui seu professor”. Lima Prado: “E eu fui o seu. Você vai fazer o serviço, Hermes”. Mas o mestre desconversa: “Estou pensando...voltar ao meu país”. Lima Prado diz com ironia: “Por favor, Hermes. Agora não”. E repete com firmeza: “Agora não”.

José Zakkai se alia a Camilo Fuentes, que volta ao Brasil, para conseguir o disquete, que está com Rafael, roubado quando este matou Roberto Mitry. A bizarra e

dialética dupla, o anão verborrágico e o lacônico gigante, cego de um olho, parece ter saído de um *freak show*. Eles vão em busca de Rafael na plantação de rosas dele, ofício que aprendeu com a mãe (mais uma ironia narrativa, um bandido sanguinário, cruel e perverso cultiva belas flores e é devotado à mãe), o torturam, obrigando-o a comer uma barata e Nariz de Ferro o mata com a tesoura de cortar rosas cravada no coração (instrumento bem diferente das elaboradas armas usadas pelos iniciados no Percor). O anão acha o disquete e descobre nele números e valores em dinheiro de contas de Lima Prado em bancos do exterior, informações que só aumentam o arsenal de munição de Nariz. Curiosamente, no livro toda a aura formada em torno do objeto alvo da procura (a fita de vídeo cassete) se dissipa quando Zakkai constata que ela está vazia, tem apenas riscos, como uma TV fora do ar.

Zakkai descobre que Lima Prado matou Gisela e conta a Mandrake. Ao invés da descrição verbal do anão, assistimos à cena do crime, que não mais oculta o assassino, como na cena do início, mas que se dá sob um ponto de vista diferente, do qual é possível identificar Prado como o criminoso.

Outro episódio com um desfecho inesperado no livro é a vingança de Mandrake, que acaba não se realizando por desistência dele; talvez desejo de não ir tão fundo em um sentimento negativo, afinal, a sua arte de amar é maior do que a arte de ferir. No filme, esse complemento atenuante, ou mesmo opositivo, à citação do grego Arquíloco (“Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam”) não é pronunciado em momento algum, o que indicia um final diferente para a vingança do fotógrafo. O aprendizado do Percor pelo Mandrake literário resulta apenas em mais um sinal de erudição do narrador, que aprendeu também a teoria da “arte” em livros. Já Peter Mandrake leva sua vingança até o fim e usa sua faca para ferir mortalmente seu pior inimigo, até pouco tempo atrás desconhecido para ele: Lima Prado.

O duelo dos dois, ausente, no livro, serve para dar uma conclusão mais fechada à película, no modelo de um filme hollywoodiano, e para dar sentido ao aprendizado de Peter Mandrake, que enfim pode pô-lo em prática. Além disso, uma cena de enfrentamento é cinematograficamente apelativa e plástica; uma luta ou confronto, mais que uma tradição, é um clichê do cinema de ação; talvez o elemento pouco comum nesse caso seja o uso da faca como instrumento de guerra.

Mandrake caminha pelo galpão onde havia estado antes e assim temos noção da extensão do local, que não passa de um grande vão sombrio ladeado por colunas. Lima Prado já o espera e os dois homens se encontram frente a frente em meio ao vazio,

preenchido por sombras e por uma música grave, aumentando a tensão da situação. Mandrake pergunta a Lima Prado: “Por que você marcou o rosto dela?” E ele responde com outra questão: “Você não assina seus trabalhos?”, diz Prado com cinismo<sup>234</sup>. As conclusões a que chega Mandrake são com base em informações fornecidas por José Zakkai e pelo próprio Lima Prado, já que no filme não existem os Cadernos do industrial, fonte de grande parte da narrativa do livro. Depois de se golpearem e Mandrake sofrer cortes no rosto, ele consegue cravar a faca em Lima Prado. Após matar o industrial, Mandrake se evade do local e é novamente protegido por Hermes, que assistia ao duelo nas sombras: o mestre arranca do corpo de Prado a faca do fotógrafo, para que não restem indícios do assassino.

Depois de matar, Peter Mandrake vaga pela cidade amanhecendo, como se a luz do dia agora fosse um bálsamo, depois de tantas trevas. Chega a uma praça onde crianças brincam; senta, mas não as observa. Está perturbado demais para isso. Toma um punhado de areia na mão, e enquanto os finos grãos se esvaem até o fim entre seus dedos, à maneira de uma ampulheta que contava seu tempo no país, se dá conta de que seu momento aqui acabou.

Apesar de ficar impune, Mandrake se redime após alcançada a vingança. Numa epifania (sentimento reforçado pela música instrumental que se inicia nesse instante) ao observar, através de uma persiana, um casal dentro de um apartamento se beijando, ele se dá conta de que tinha abandonado seu objeto de trabalho e volta a fotografar ali mesmo, sob a chuva. Depois disso, passa a fotografar apenas casais trocando carinhos. Para resgatar Marie de volta à sua vida, visita o sítio arqueológico dela para mostrar as novas fotos, como se dissesse que a faca é que não tem mais lugar agora, somente a delicadeza daqueles momentos retratados. Apesar de a promessa de um reencontro ficar no ar, o casal não fica junto, já que Mandrake está de partida para a África, em mais uma viagem em busca de si.

---

<sup>234</sup> Figura 24, Anexo.

## 5. Considerações finais

Quando Caetano Veloso e Gilberto Gil cantaram que o filme quer ser samba e poema e que o samba quer ser cinema<sup>235</sup>, levaram em conta certa convivência intermediária entre os meios. Considerando-se essas relações, pode-se dizer que as imagens também moram nas páginas, assim como as palavras vivem nas telas. Encontrar imagens entre palavras não é difícil nas literaturas modernas. Como afirmou Sússekind, essa é uma influência da visualidade que entrou em voga com o advento da fotografia e do cinema no final do século XIX e início do XX, logo absorvida pelas letras<sup>236</sup>.

Em Rubem Fonseca, as imagens de extremo realismo surgem não somente vinculadas ao cinema, mas a qualquer aspecto visual, a exemplo das fotografias das páginas policiais e das colunas sociais dos jornais, das mini-telas que reunidas formam as histórias desenhadas em quadrinhos, ou dos nossos olhos, que vêm sem o auxílio de intermediários a realidade em volta. As imagens na ficção de Fonseca não são apenas cinema; são também a realidade transformada.

Em meio à plurireferencialidade presente na obra de Rubem Fonseca, ficou demonstrado que o cinema representa parcela significativa. Mas como esse *cinema literário* transforma-se em *cinema cinematográfico*? Não existe apenas uma resposta para essa pergunta. Cada diretor e equipe que fazem filmes podem respondê-la de uma maneira, assim como realizadores vinculados à televisão e ao teatro podem replicá-la ainda mais diversamente.

Davi Neves, em *Lúcia McCartney, uma garota de programa*, soluciona a questão afastando-se pouco dos arredores fonsequeanos, e, assim como o escritor, realizando uma obra espacialmente carioca e tematicamente universal. Seguindo a tradição do Cinema Novo, preserva, inclusive em sua forma, o vínculo literário que o filme possui. Esse diretor costura dois contos, ou filmes de média-metragem, e os transforma em uma novela, cujo tamanho corresponde melhor a um longa-metragem. Mas diferentemente do trabalho do Dr. Frankenstein, o resultado não é um monstro deformado. Isso ocorre porque a sutura é bem realizada, além de nenhum dos elementos ser estranho aos contos e estarem apenas reorganizados de forma diversa, fatos que promovem a coesão e a coerência do filme.

<sup>235</sup> Caetano Veloso e Gilberto Gil, "Cinema Novo", In: *Tropicália 2*. Gravadora Universal, 1993.

<sup>236</sup> Flora Sússekind, *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

A resposta de Walter Salles é um *A grande arte* ligado à tradição estrangeira do *noir*, em que os elementos fonsequeanos presentes são a atmosfera do submundo marginal e a sensação de despertencimento das personagens, que antes de serem próprios da ficção do autor, são características daquele gênero. Do romance *A grande arte*, Salles utiliza mais o que é estilisticamente cinematográfico do que o que é temático e formalmente literário. Portanto, referências a livros, manuscritos, instruções, bibliografias, escritores, artistas, estão quase ausentes do filme, assim como a forma de narrar em *flashback*, própria da literatura policial. Devido à tendência do filme ser comercial, voltada ao mercado internacional, foi nele privilegiada a narrativa *noir*, que tem como espinha dorsal a resolução de crimes por um herói atormentado, que assim tenta, na verdade, solucionar seus próprios conflitos.

Com o respeito que o cinema e a literatura merecem, cada um com sua personalidade própria, e forte, espero que nada se imponha quanto às duas artes se relacionarem, namorarem, casarem-se, gerarem prole, e, por que não, brigarem algumas vezes.

## 6. Referências bibliográficas

### De Rubem Fonseca

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Editora Record/Altaya, 1990.

\_\_\_\_\_. *Agosto*. Rio de Janeiro: Editora Record/Altaya, 1990/b.

\_\_\_\_\_. *Bufo e Spallanzani*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. Boris Schnaiderman (org). São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O caso Morel*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *O buraco na parede*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Cinema e Literatura. In: *Portal Literal*. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/>>. Acesso em: 17 fev. 2007.

### Gerais

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. Violência, bebidas e mulheres: lema dos detetives “duros”. In: *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. (Clássicos brasileiros). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

AVELLAR, José Carlos. Há uma gota de literatura em cada cinema. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

\_\_\_\_\_. *Literatur im Brasilianischen Film = Brazilian Cinema and Literature = Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BHARTES, Roland et alli. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Novas perspectivas de comunicação. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

BOJUNGA, Cláudio. *Lúcia McCartney – Entre no cinema: você vai ler um livro* (artigo). Janeiro, 1971. (sem indicação de lugar de publicação). Disponível em: [www.portalliteral.com.br](http://www.portalliteral.com.br). Acesso em: 06 mar. 2007.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_ *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_ *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_ *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

CHANDLER, Raymond. *Adeus, minha adorada*. (trad. Newton Goldman). Porto Alegre: L&PM, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DAHL, Gustavo et alli., COSTA, Flávio Moreira (coord.) *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Pref. Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor S.A., 1966.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FABRIS, Mariarosario. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar Neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994. [Cap. 1: A questão Neo-realista e sua recepção no Brasil]

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARDNIER, Ruy. Davi Neves, íntimo e pessoal. In: *Contracampo* – Revista eletrônica de cinema. N° 39/40. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/39/frames.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2007.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 1997.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural, Nova Cultural, 1998.

GUERRA, Flávia. "Na TV paga, as aventuras do detetive Mandrake ", *O Estado de S. Paulo*, 27/10/05.

GURGEL, Thais e VOMERO, Maria Fernanda. Cinema para estrangeiro ver. In: *Bravo!* Ano 8. n. 95. p. 26-31, ago. 2005.

HORTA, João Carlos (direção de entrevista). David Neves e Rubem Fonseca falam de Lúcia McCartney. In: *Filme Cultura*. Ano IV – n° 18. Jan./fev. 1971.

JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Paris: Armand Colin, 2004.

LOPES, Denilson (org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

LOWE, Elizabeth. *The city in Brazilian literature*. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1982.

LUCAS, Fábio. *Crítica sem dogma*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983.

MATTOS, A.C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

MILAGRE brasileiro: Walter Salles Jr. lança *A grande arte*, um filme de US\$5,3 milhões com roteiro de Rubem Fonseca. In: *Isto É Senhor*, 23/10/1991. Ed. Três, n. 1152, p.62.

MORAES NETO, Geneton. A queda da Bastilha: Em Paris, Rubem Fonseca quebra o silêncio e fala de seu amor pelo cinema. In: *Jornal do Brasil*, 20/06/1987. Disponível em: <http://www.rubemfonseca.com.br>. Acesso em: 06 mar. 2007.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. (prefácio de Ismail Xavier). São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 418.

NAREMORE, James (org.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hejere*. Trad. Miguel S. Pereira. Assírio & Alvim, 1982.

PELLEGRINI, Tânia et alli. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIZA, Daniel. O fator Rubem Fonseca. *Bravo!* Ano 5, n. 45, p. 104-107, jun. 2001.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Deonísio da. A violência nos contos de Rubem Fonseca. In: *Um novo modo de narrar*. São Paulo: Cultura Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. *O caso Rubem Fonseca: Erotismo e violência em Feliz Ano Novo*. Porto Alegre: Alfa-ômega, 1983.

\_\_\_\_\_. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1972.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VENTURA, Zuenir. O inventor de palavras: no vigésimo ano de sua carreira, Rubem Fonseca lança um romance fascinante e auto-biográfico. In: *IstoÉ*, 07/12/1983, n. 363, ano 7, pp. 90/92.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

### **Filmes**

LÚCIA MCCARTNEY: uma garota de programa. Direção: Davi Neves. Produção: Cybele Silva Palácios e Antonio Pólo Galante. Roteiro: Rubem Fonseca e Davi Neves, baseado em contos de Rubem Fonseca. Intérpretes: Adriana Prieto, Paulo Villaça, Isabella Campos, Néelson Dantas, Odete Lara, Roberto Bonfim, Wilson Gray, Albino Pinheiro, Márcia Rodrigues. 1971. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color. País: Brasil.

A GRANDE ARTE. Direção: Walter Salles Jr. Produção: Paulo Carlos de Brito e Alberto Flaksman. Roteiro: Rubem Fonseca e Matthew Chapman (diálogos adicionais), baseado no romance de Rubem Fonseca. Intérpretes: Peter Coyote, Tchéky Karyo, Amanda Pays, Raul Cortez, Giulia Gam, Eduardo Conde, René Ruiz, Miguel Ángel Fuentes, Tônico Pereira, Cássia Kiss, Tony Tornado. 1991. 1 videocassete (104 min), VHS, son. color. País: Brasil/Estados Unidos.

BUFO E SPALLANZANI. Direção: Flávio R. Tambellini. Produção: Flávio R. Tambellini e Andrucha Waddington. Roteiro: Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Flávio R. Tambellini, baseado em livro de Rubem Fonseca. Intérpretes: José Mayer, Maitê Proença, Tony Ramos, Zezé Polessa, Matheus Natchergaele, Isabel Guerón, Gracindo Jr. Conspiração Filmes, 2001. 1 dvd (103 min), Dolby/Digital, son., color. País: Brasil.

O HOMEM ELEFANTE (The elephant man).. Direção: David Lynch. Produção: Stuart Cornfield e Jonathan Sanger. Roteiro: David Lynch, Eric Bergren e Christopher de Vore. Intérpretes: Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller. Paramount, 1980. 1 fita de video (120 min), VHS, son., P&B. Países: Inglaterra/EUA

**Sites da internete**

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.rubemfonseca.com.br](http://www.rubemfonseca.com.br) (ou [www.portalliteral.com.br](http://www.portalliteral.com.br))

[www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)

[www.dictionary.reference.com](http://www.dictionary.reference.com)

[www.michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/](http://www.michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/)

# **ANEXO**

*Lúcia McCartney, uma garota de programa*



(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)



(Figura 4)



(Figura 5)



(Figura 6)



(Figura 7)



(Figura 8)



(Figura 9)



(Figura 10)



(Figura 11)



(Figura 12)

*A grande arte*



(Figura 13)



(Figura 14)



(Figura 15)



(Figura 16)



(Figura 17)



(Figura 18)



(Figura 19)



(Figura 20)



(Figura 21)



(Figura 22)



(Figura 23)



(Figura 24)