

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**LITERATURA POLICIAL EM “A GRANDE ARTE”
DE RUBEM FONSECA**

Mari Alves da Silva Falleiro

GOIÂNIA/2018

MARI ALVES DA SILVA FALLEIRO

**LITERATURA POLICIAL EM “A GRANDE ARTE”
DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada para conclusão de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, no Departamento de Letras, da Universidade Católica de Goiás, sob orientação da Prof.^a Dra. Maria da Luz Santos Ramos

GOIÂNIA/2018

FICHA CATALOGRÁFICA

F194g Falleiro, Mari Alves da Silva
Literatura policial em “*A grande arte*”, de Rubem Fonseca[recurso eletrônico]/ Mari Alves da Silva Falleiro. - 2018.
93f.;

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Goiânia, 2018
Inclui referências f. 91-93

1. Fonseca, Rubem - Romance - Crítica e interpretação.
2. Arte e literatura. 3. Literatura brasileira - Romance - Crítica e interpretação. I. Ramos, Maria da Luz Santos. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09(043)

LITERATURA POLICIAL EM "A GRANDE ARTE" DE RUBEM FONSECA

Dissertação aprovada em 27 de março de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.


BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria da Luz Santos Ramos
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido
UFG / Examinadora Externa

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Examinador Externo Suplente

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço a

Ana Terra Roos Mendes, pois foi quem me apresentou este Mestrado e esteve sempre próxima, nesta nada fácil jornada, mas que me foi muito enriquecedora.

Meu amado esposo, José Luiz Pappa Falleiro, que sempre me incentivou a buscar qualidade do conhecimento, pelo carinho, pela paciência e por entender os momentos de ausências.

Aos meus amados pais, Aldi e Sebastiana, que sempre me ensinaram o valor da ética e do respeito ao próximo.

Aos meus irmãos, Darlene, Wilton Cezar e Luis Paulo, pelas palavras de incentivo.

Ao meu amado filho Guilherme, pelo carinho, pela paciência, por compreender os momentos de ausência.

Ao meu querido amigo e colega de curso, Paulo Victor, obrigada por hospedar-me e pela ajuda na composição deste trabalho, um amigo que levarei sempre em meu coração.

Ao Instituto Federal do Tocantins, Câmpus Gurupi, Direção Geral (Marcelo Terra), Gerência Administrativa e demais colegas pelo apoio moral e incentivo para que eu pudesse completar essa jornada com êxito.

Às minhas amigas, Jaqueline Mariotti, Jackeline Milhomem, Verônica Peron e Daniela Rebelatto, e respectivos cônjuges, pelas viagens maravilhosas e pelo apoio moral.

Aos demais colegas do mestrado, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC/GO.

À minha Professora Maria Teresinha, meus sinceros agradecimentos pelas sugestões valiosas para a conclusão deste mestrado.

À coordenadora do mestrado em Letras Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima, pelo apoio e considerações a mim conferidas.

À professora Dr^a Maria da Luz Santos Ramos, por me acolher no final desta caminhada.

Aos componentes da banca de mestrado em Letras.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1. GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DA LITERATURA POLICIAL	15
1.1. Características e cronologia da narrativa policial	16
1.2. A Literatura Policial no Brasil.....	24
1.3. A crítica literária sobre <i>A Grande Arte</i>	29
2. O AUTOR E SEU UNIVERSO URBANO	32
2.1. <i>A Grande Arte</i> : hermenêutica do mundo narrativo fonsequiano.....	39
2.2. Elementos constitutivos do significado em <i>A Grande Arte</i>	42
2.3. Tramas paralelas em <i>A Grande Arte</i>	45
2.4. Sexo, violência e corrupção em <i>A grande arte</i>	47
3. O PAPEL DAS PERSONAGENS EM A GRANDE ARTE	52
3.1. <i>A Grande Arte</i> sob a ótica da teoria da literatura	56
3.2. Conceito de enunciado e a enunciação “à moda fonsequiana”	60
3.3. Do Neonaturalismo, ao Hiper-realismo e a transposição de <i>A Grande Arte para a</i> cinematografia pós-moderna.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91

RESUMO

O presente estudo tem por objeto principal o livro *A grande arte*, de Rubem Fonseca, publicado pela primeira vez em 1983. Refere-se a um romance do Gênero Policial e este trabalho busca situar e justificar os elementos sobrepostos à modalidade literária, o autor, e a obra, que apresenta um apanhado conceitual do gênero, seu histórico, principais representantes, características marcantes, diferenciações em relação a outras formas de literatura. A involução e o renascimento do gênero, a construção das personagens, a importância e a produção de autores brasileiros também são aqui referenciados. A proposta deste trabalho se dará com pesquisa teórica e reflexiva, abordando temas sociais pertinentes ao contexto da obra e sua relação com a realidade. Trata-se de pesquisa bibliográfica e terá seu referencial baseado principalmente na construção da personagem na obra de Beth Brait (2002), e Antonio Cândido (2011); na apresentação do criador do detetive de enigma em Sandra Lúcia Reimão (1983, 2005), indicação do mundo do romance policial em Álvaro Lins (1953), e Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), entre outros.

Palavras-chave: *A Grande Arte* – personagem - Rubem Fonseca

ABSTRACT

The main purpose of the present study is Rubem Fonseca's book *A grande arte*, first published in 1983. It refers to a novel of the Police genre and this work seeks to situate and justify the elements superimposed on the literary modality, the author, and the work, which presents a conceptual overview of the genre, its history, main representatives, striking features, differentiations in relation to other forms of literature. The involution and renaissance of the genre, the construction of the characters, the importance and the production of Brazilian authors are also referenced here. The proposal of this work will be with theoretical and reflective research, addressing social themes pertinent to the context of the work and its relation with reality. It is a bibliographical research and will have its reference based mainly on the construction of the character in the work of Beth Brait (2002), and Antonio Cândido (2011); in the presentation of the creator of the enigma detective in Sandra Lúcia Reimão (1983, 2005), indication of the world of the police novel in Álvaro Lins (1953), and Paulo de Medeiros and Albuquerque (1979), among others.

Keywords: The Great Art – character - Rubem Fonseca

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de construção do romance policial e suas particularidades. O enfoque recairá sobre o universo ficcional de Rubem Fonseca, especificamente, em seu romance *A grande arte*. De início será feita a apresentação das personagens que se movimentam em torno do submundo hiper-realista que as sustentam em meio às constantes batalhas pelo poder, pois causas brutais e degradantes as interligam, formando um emaranhado de mistérios e suspenses. Para bem situar Rubem Fonseca no gênero policial, cito o precursor Edgar Allan Poe, um expoente do século XIX.

A literatura policial procura elementos filosóficos na corrente racionalista, que conecta aspectos da vida, inclusive da literatura à ciência, proporcionando a racionalização das funções literárias. Considero que a inspiração deixa de ter caráter subjetivo e passa a ser apontada como uma dedução lógica nas criações literárias.

Fundamentada nesta corrente, é que a personagem Mandrake de *A grande arte* enveredará em um processo racional embora intuitivo, buscando soluções para desvendar os crimes praticados por um assassino que não deixa pistas de seus atos. Não há testemunhas, impressões digitais, ou qualquer outro indício que consiga identificá-lo.

O que conceitua o Romance Policial é sua estruturação em torno da ocorrência de um crime, das indagações, pesquisas, inquirições de testemunhas e da descoberta do criminoso. O foco principal do autor desse gênero literário centra-se no desenvolvimento do processo utilizado para desvendar os enigmas que envolvem o ato ilícito praticado. Geralmente neste gênero literário, essa empreitada fica a cargo de um detetive profissional ou amador, que lança mão de métodos científicos, às vezes, intuitivos, tornando assim, a busca pela elucidação um tanto quanto verossímil, assim a construção oferece maior grau de credibilidade ao mundo. Sherlock Holmes, o mais famoso detetive da literatura mundial, criado por Arthur Conan Doyle, usava-os em sua busca pela verdade. “Sherlock” foi tão bem retratado que a crença em sua existência real

confunde leitores que, na maioria das vezes, não conseguem vê-lo apenas como ficção.

Baseando-se no fato de que a literatura policial seja ainda pouco estudada no Brasil, pois ela não compõe os gêneros literários tradicionais da grande crítica, foi o que nos motivou a pesquisar sobre este tema, visto que ela foi avaliada a princípio como uma sub-literatura, em razão de não fazer parte das coleções das bibliotecas da classe aristocrática dominante, considerando que apenas a grande massa se interessava por esse gênero literário, uma vez que era publicada em magazines e folhetins, para que esse público tivesse acesso. No entanto, isso não é culpa exclusiva deste estilo, mas sim da constante tentativa de dividir a literatura em gêneros, o que houve muita dificuldade para tal intento. Benedetto Croce foi incansável combatente desta teoria, para ele “se afigura que qualquer tentativa de definição dos gêneros literários equivale à imposição de “leis” prejudicial ao desenvolvimento da arte” (LINS, 1953, p.3).

Desde a Idade Média, procura-se definir cada gênero literário na tentativa de classificá-lo como obra de arte estabelecida de acordo com os padrões que a elite considerava apropriados, mas sem sucesso. Isso continuou até surgir a modernidade, com a pluralidade de temas e estruturas, não se chegando a um consenso, principalmente no caso do romance policial. Tais estudos sobre o tema parecem inúteis e nocivos para a livre criação literária. Sob esta perspectiva, Lins afirma que “no quadro dos gêneros literários, o romance moderno apresenta grandes dificuldades para o estudo não só de sua gênese, mas do seu conceito” (LINS, 1953, p. 05).

A literatura não costuma aceitar nos seus domínios o romance policial. Tal gênero de livros não aparece nas histórias literárias nem nos panoramas críticos. E não há propriamente injustiça nessa exclusão. O romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra. Aquele problema da criação poética através do estilo nunca foi inteiramente resolvido pelos seus autores, e não o será nunca talvez. Grandes figuras da literatura como Voltaire, Balzac, Dickens e Dostoévski jogaram com elementos da ficção policial mas não realizaram estritamente romance policial. (LINS, 1953, p. 9).

No século XVIII, junto com a revolução das ideias políticas contra a ordem aristocrática e querendo abolir a divisão entre as classes sociais, as correntes literárias favoreceram também uma revolução em desfavor da estética da separação dos estilos vigentes à época. Aproveitando tal abertura conceitual e social, o autêntico realismo se instaurou na literatura, ou seja, a realidade quotidiana e banal passou a ser tratada de fato nas representações literárias. Voltaire, um escritor, ensaísta, deísta e filósofo iluminista francês, e o abade Prévost, foram exemplos dessa inserção literária de estilo de nível médio, mais condizente com a vida real.

O romance policial se difere dos demais tipos narrativos de ficção literária. Porém, o que deve ficar claro é que, nesse gênero, não há uma degradação da literatura, como se fosse uma história romanceada em face da verdadeira história do mundo.

A existência do romance policial vem de sua autonomia e singularidade. A característica fundamental consiste no emprego objetivo de técnicas e de suas próprias regras no desenvolvimento do enredo, que se fixa em um mundo fechado e particular, que faz das suas personagens, de emoções e encantos uma evasão do mundo para atingir a natureza anormal, chegando à beira das profundezas do submundo, onde imperam as atitudes de certa magnitude inspirada no real mundo de crimes que em princípio parecem insolúveis. Quem os pratica deve aparentar extraordinária personalidade e estrutura psicológica que não se enquadra naquilo que é considerado normal.

Nos romances policiais nem sempre os crimes são desvendados por policiais que fazem parte de instituições oficiais, todavia, essa função por mais das vezes fica a cargo de um detetive amador, que faz da investigação um passatempo. Conforme afirma Reimão (1983, p. 8.) “Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial”. Porém, não bastam apenas esses elementos. Junto a isso, deve-se construir uma relação de interação entre a narrativa do detetive e o crime em questão. E Albuquerque comunga com a mesma ideia de Reimão, ao pronunciar-se sobre esse tipo de narrativa:

Por que romance policial? O termo quase que obriga a existência de uma personagem, o “policial”. No entanto, nos romances policiais modernos, nem sempre é o elemento da polícia – muito pelo contrário – que soluciona o mistério. Por isso, talvez fosse mais cabível e certo denominarmos romance de *mistério* ou mesmo romance *criminal*, uma vez que ele pressupõe a existência de um crime que deve ser resolvido, por um policial ou não. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 3).

Esse gênero, segundo Reimão, (1979) foi criado por Edgar Allan Poe, em meados do século XIX. Em seu primeiro livro intitulado *Os assassinatos da Rua Morgue*, Auguste Dupin, personagem fictício, foi o precursor dos detetives da literatura policial. Dupin, na verdade, não é um policial, pois não pertence à polícia enquanto instituição, nem era detetive profissional, investigar para ele era um *hobby*, um entretenimento em substituição ao ócio. Suas motivações se alteram de acordo com as situações impostas pelo ato criminoso, às vezes por diversão, ou seja, pelo puro prazer de desvendar um mistério, ou quando, de fato, ele queria provar a inocência de um homem que fora acusado injustamente; Dupin não aceitava as recompensas que lhe eram oferecidas, dando, assim, prova de sua nobreza de caráter.

O interessante é que nos primeiros parágrafos do conto, Poe já aponta o novo gênero, para só depois introduzir sua personagem e os elementos do caso – e o segmento dos outros dois contos trabalha com a intertextualidade e a metassíntese¹.

É preciso compreender que Poe é autor de outras obras aventurescas, de poesias, de contos sobrenaturais, ou o que qualificaria sua obra hoje como realismo fantástico. Sua fama, como um dos maiores autores norte-americanos de todos os tempos, embora em vida ele tenha sido reconhecido mais como crítico literário, faz com que o gênero policial a que dá início seja distinguido, por meio de publicações de suas obras na Europa, e com o passar do tempo, revela-se versado no domínio de inúmeras línguas.

¹ O sentido expresso no texto é “bakhtiniano” em referência ao filósofo, linguista e pesquisador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975).

O autor usa artifícios rigorosos e baseia as induções investigativas nas cadeias de pensamentos das mentes dos envolvidos nos crimes em questão, mesclando dessa forma a ficção com raciocínio e inferências lógicas, pois para Poe o rigor lógico e a precisão são indispensáveis na criação literária. O narrador anônimo, que se passa por amigo de Dupin, não é caracterizado como figura humana, não tem aparência física nem tem nome; mora com Dupin, é seu fiel amigo, além de ser o mediador entre leitor e detetive, é assim que narra suas aventuras.

De qualquer modo, a forma do texto de literatura policial inaugurada por Poe tem seu ápice com Artur Conan Doyle em uma publicação folhetinesca, em 1887, quando surge *Sherlock Holmes* em uma revista, o que em parte alguma à época podia ser visto com ausência de mérito. Em um dado momento, o gênero sucumbe à violência, sobressaindo-se às personagens truculentas, pouco cerebrais como o estabelecido na tradição. Quem segue com essa tradição é a inglesa Agatha Christie, de vida longa e obra profícua tendo como principal personagem *Hercule Poirot*.

Resumidamente, ver-se-á que a ideia da literatura policial tem raízes antigas, em trechos de obras tanto na Grécia Clássica, quanto da China por volta dos séculos VI e VII de nossa era. Muitos autores famosos, já no século XVII, como Voltaire, renunciavam em suas obras o surgimento do romance e do conto policialesco.

Já Rubem Fonseca, por sua vez, estreou na literatura em 1963. E aos 92 anos de idade ainda se encontra em atividade, sendo raro o período em que, desde sua estreia com o livro de contos *O prisioneiro*, deixou de publicar por um período superior a mais de dois anos. De origem mineira, filho de portugueses emigrados para o Brasil, tornou-se um carioca nato. Suas obras mais recentes têm sido mal vistas pela crítica. É um daqueles autores em que a vida particular e a obra literária se confundem profundamente. Todavia, muito pode ser especulado sobre sua literatura policial. Primeiramente, pode-se dizer que influenciou definitivamente tanto o surgimento dos serviços policiais modernos quanto os métodos de investigação científica.

Rubem Fonseca centra-se na trama narrativa propriamente dita, não lhe importa se a personagem consegue transcender a si mesma. Acredito que bastaria este fato para ser elogiado por Poe, que era também contrário à transcendência².

As personagens dos romances e contos policiais, do tradicional ao *noir*, possuem estas características, ou seja, não são exploradas no sentido de focar a sua existência, mas sim a ação praticada e suas habilidades. Esta menção, que será reprisada no corpo do trabalho abrange também uma concepção de Rubem Fonseca na condição de autor não-transcendental, produz sempre se valendo mais do rebuscamento técnico, da qualidade que construiu para si enquanto escritor, do que da experimentação do novo, da exploração de novas possibilidades evolutivas.

A obra aqui em estudo pode-se adiantar que acaba fugindo ao lugar comum por seu caráter paradoxal; quando se pensa que o texto está ficando muito caricato, datado, o autor enreda-nos em uma costura na qual demonstra não ser falso, não ser raso; simplesmente é autêntico e refuta essa corrida de suplantar a si, seja de que maneira for.

Exemplo disto é quando, em um trecho da obra *A grande arte*, o “vilão” Lima Prado, em um diálogo com um senador, narra a oferta de uma propina a políticos para facilitar os negócios escusos – o senador, figura que aparece tão somente neste momento, como coadjuvante, e por duas páginas vem se mostrando uma enciclopédia de lugares comuns – sai-se com a seguinte tirada: “Enquanto você telefonava, lembrei-me de uma frase de Cromwell: ‘A democracia é forte na Inglaterra porque neste país os homens de bem têm a mesma audácia dos canalhas’³ (FONSECA, 1990, p. 206).

²O transcendentalismo foi um movimento literário norte americano do século XIX que pregava sua evolução no texto literário. Poe era-lhe contrário, por acreditar que a personagem devia ser apresentada de uma forma estática e acabada, sem perpetrar em uma seara da psique mais profunda da personagem.

³Pensamento alusivo a Benjamin Disraeli, tendo sido um escritor e político britânico de origem judaica italiana, com raízes portuguesas e primeiro-ministro do Reino Unido, filho de Isaac D'Israeli.

Comumente, autores brasileiros citam William Shakespeare, Winston Churchill, Charles Dickens, Oscar Wilde, George Orwell, Tom Wolf, Lorde Byron, e o próprio Arthur Conan Doyle, quando muito Willian Gladstone ou Benjamin Disraeli – mas quem se lembraria, senão Rubem Fonseca, de incluir em sua obra uma citação do famigerado Lorde Protetor da Inglaterra durante sua triste e curta experiência republicana? De certa forma, o dístico forjado por Oliver Cromwell, antecipa em mais de 200 anos o adágio de Edmund Burke: “Para o triunfo do mal só é preciso que os bons homens não façam nada.”, notoriamente é bem mais conhecido e dotado de significado similar.

Isto chegou a ser anotado como uma tendência de se intercalar o pensamento, no livro, com dísticos eruditos – como se fosse uma pausa no texto, e assim chegam a comentar alguns autores pesquisados, mas em princípio interpreta-se como sendo o modo de Rubem Fonseca se inter-relacionar efetivamente no texto, uma parte da forma como se apresenta por meio de suas personagens.

O presente trinômio⁴ literatura policial - Rubem Fonseca - *A grande arte*, é uma espécie de Triângulo das Bermudas, território misterioso que pode possibilitar muitos devaneios, e, portanto, deve-se objetivar especificamente o que foi apontado na estrutura do trabalho, conforme seguem os tópicos.

⁴Expressão que designa um tipo de equação matemática muito usada em textos técnicos e literários seja da área das ciências exatas ou humanas, no sentido de designar um conjunto de três elementos distintos que formam um sentido amalgamado.

CAPÍTULO I. GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO POLICIAL NA LITERATURA

Este gênero nasceu efetivamente sob o formato do conto, menos raras são as vezes em que o romance policial se desenvolve a partir da intertextualidade esboçada primeiramente pelo conto.

Com Edgar Allan Poe, o gênero policial nasce. Sua obra se torna uma das primeiras a serem publicadas na Europa, e vários autores se deram conta do surgimento de algo novo, diferente das gestas românticas, das narrativas de aventuras, do estilo gótico tão em voga. Observou-se, em suas narrativas, havia um propósito novo, não no sentido de expressões literárias que sido já aceitas pela crítica especializada, mas em razão de suas batalhas pela conquista de uma posição de reconhecimento de produção.

Poe foi considerado um escritor gótico, assim como o irlandês Bram Stoker, com seu *Drácula* de 1897, suas personagens e a saga de sua obra como um todo, podem ser vistas como uma atitude detetivesca da parte de Van Helsing seguido de seu grupo que caça a personagem mítica Drácula.

O estilo gótico ainda existe na literatura, e é sucessivamente reinventado e reeditado, mas não se assemelha ao policial, no qual o sobrenatural pode, quando muito, fazer parte da trama como uma cortina de fumaça, como é o caso de *O Cão dos Baskervilles*, romance publicado primeiramente em capítulos na revista *Strand Magazine* a partir de 1901 por Doyle, posteriormente, em 1902, em um volume contendo sua íntegra – em que a trama envolve um suposto cão monstruoso, fantasmagórico, que mais tarde se revela um canzarrão com a face tingida de fósforo luminescente e à noite, pelo seu porte, o assemelha-se a uma fera demoníaca.

O leitor comum fica exaltado com o estilo literário policial, mas, com exceção de alguns autores como Agatha Christie, o estilo perde o fôlego e se mistura à literatura ligeira, de viagem, em que relatos das guerras mundiais, da Guerra Fria, de espionagem, de pirataria, de faroeste, se misturam; são editados em séries, até que esse modelo também se esgota em um processo que, ao menos no Brasil, passa no começo dos anos 1990,

por uma revitalização no espaço da cultura, fazendo-se presente no cinema, na música e no mercado editorial.

Em sequência, uma das questões que polarizou o debate desde o princípio em torno do gênero policial foi a tentativa de dissociá-lo da literatura como um todo, em uma forma de rebaixamento. Cabe lembrar o seguinte trecho de Álvaro Lins (1953):

A vida ordinária, a realidade cotidiana, não devia ser representada em forma severa, problemática, historicamente engrandecida, mas em estilo vulgar, cômico, ou, então, em forma idílica, a histórica e estática. Os estilos nobres, os sentimentos elevados e os acontecimentos elevados e os acontecimentos importantes ficavam com a tragédia e a epopéia. Quanto ao romance – cujo destino é exprimir também ou sobretudo a vida ordinária – não podia nessa época, e segundo essa estética da separação dos estilos, ser considerado como gênero literário superior. (LINS, 1953, p. 6).

Percebe-se, assim, que a realidade cotidiana não podia fazer parte de um gênero literário e emprestar a ele sua verossimilhança. Não há como se perder na gênese do estilo policial. Como contraponto, Poe foi um gênio irrequieto e perturbado de seu tempo, que viu o que ninguém mais viu, de que não há como se tratar a tudo com uma profundidade nobilíssima, e que a lógica tinha uma aplicabilidade mais útil e interessante no mundo que se descortinava.

1.1 Características e cronologia do gênero policial

Para entender o processo de formação do gênero policial a partir desta nova modalidade literária que surge e se constrói a partir das orientações de Poe, torna-se interessante revisitar a obra de Sandra Lúcia Reimão (1983), em que em o gênero é assim delimitado:

Sua gênese, seu ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa, quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1983, p. 11).

Trata-se de uma concisa definição, mas em se tratando de literatura policial, o que a singulariza são as variantes, que, não raro, se apresentam para contradizer os que buscam a qualificação do tema, seu cerceamento para fins de estudo.

Basta dizer que, no terceiro conto de Poe, “A carta roubada” o criminoso é revelado logo no começo da história, no entanto, o enigma não consiste em esclarecer a autoria ou o modo de consecução do crime, mas sim em recuperar o objeto roubado, já que, por motivos particulares, o crime não foi denunciado formalmente.

A autora prossegue de forma sintética e objetiva, tentando levar o leitor a raciocinar sobre a época de Poe, os anos 1840, como se pode ver:

Raramente nos damos conta de que o hábito da leitura cotidiana de jornais pela classe média não é coisa tão velha e imutável assim [...]. Esses jornais em algumas seções criam e valorizam o chamado “fato diverso”: dramas individuais, via de regra banais, ou então crimes raros e aparentemente inexplicáveis. O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura deste tipo de narrativa (REIMÃO, 1983, p. 12-13).

Quanto ao fragmento destacado, embora persista o gosto pela literatura policial por parte dos leitores em geral, não se pode negar que Poe, Doyle e Christie, além de muitos outros, aí incluso Rubem Fonseca com *A grande arte*, produziram verdadeiros clássicos policiais que despertam interesse e geram sensações até hoje.

A crítica não condiz efetivamente, com o sucesso literário do gênero, mas também com os seus expoentes, que são inquestionáveis na qualidade de suas obras, certamente se explica por terem se tornado universais e atemporais e adquirido perenidade.

A narrativa classificada como policial é uma modalidade literária que pode se concretizar em qualquer gênero. Claro, predominantemente, temos a literatura policial como um sub-gênero do gênero narrativo, no entanto, pode-se escrever, sem prejuízo estético, uma tragédia e atribuir-lhe a modalidade detetivesca.

O caráter da literatura policial prende o leitor por um breve tempo, divertindo-o, sem o fatigar. Talvez este seja o segredo das fórmulas postas nos cânones de Poe em seus três contos iniciais, que poucos têm capacidade de transgredir parâmetros ditos normais com sucesso, e Rubem Fonseca é um destes, pois de princípio a maioria dos autores que enveredaram pelo policial “negro” ou *noir*, produziram obras de péssima qualidade que deram argumentos ao negativismo e ao preconceito da crítica.

Reimão (1983) segue em sua digressão sobre a narrativa policial, inferindo que ela se dá quase sempre em um universo urbano e discorre sobre a “invenção” da polícia, justamente no século em que nasce o gênero policialesco e encerra seu primeiro tópico com uma visão contrapartida do direito privado, natural, *versus* direito positivo, monopólio estatal. Neste quesito, sua ideia é interessante, pois é verdade que o entendimento de delito era tratado como uma questão pessoal ou familiar, não havia a concepção do delito como algo contra a sociedade, contra a ordem pública.

Três elementos característicos são destacados, a partir do nascedouro do gênero com Poe: o uso massivo do racionalismo lógico, a inversão da narrativa que corre do ponto em que o crime acontece, mas precisa retornar de alguma forma ao ponto gerador do delito com o objetivo de reproduzi-lo e propiciar o entendimento sobre a existência de uma personagem narradora, com a qual, no caso primeiro, o amigo de Dupin, não se identifica. Prossegue Reimão (1983) quanto à linguagem utilizada por Poe:

Como se pode notar, superlativos e hipérboles não são poupados; essas figuras, juntamente com a antítese, povoam os contos policiais de Poe, coisa que pode causar certa estranheza ao leitor contemporâneo, habituado a descrições e narrações mais discretas; mas se lembrarmos os folhetins do século XIX e as narrativas dos jornais populares, veremos o quanto elas são adequadas e destinam-se a envolver o leitor de então (e não só de então) (REIMÃO, 1983, p. 27-28).

O parêntese acrescentado ao final do trecho citado funciona como um dos mecanismos do texto da literatura policial. Na obra que serve de base para este trabalho, *A grande arte*, até agora não foi abordada em

função da necessária resenha literária precisa para lhe introduzir a linguagem que é a chave de tudo: diferente, suburbana, regional, cosmopolita, paradoxal. Até mesmo Agatha Christie com a fleuma narrativa típica de sua nacionalidade, usa os exageros, a cadência da linguagem como um atrativo.

O destaque alcançado por Arthur Conan Doyle incide, predominantemente, sobre a personagem que criou e domina o gênero desde o fim do século XIX: Sherlock Holmes. Se a obra desse autor é tão importante em seu conjunto, com essa personagem, ele entra para o clube dos autores iconográficos, aqueles que criam figuras no imaginário popular que subsistem geração após geração.

Reimão (1983) infere algo importante sobre a dupla Holmes/Watson: “se Holmes visa elucidar um crime, Watson, por seu turno, visa esclarecer e transmitir o processo de investigação desse crime. Não seria a primeira vez que alguém menciona o fato de que Holmes é figura com a qual o leitor se identifica. Tal como Watson, há um desejo oculto na psique da personagem em ser ou buscar a ser como Holmes. Independentemente do propósito desses autores, a forma como essas personagens se acham dispostas na série de contos e romances, oferece a nós, leitores, a sensação de sermos Watson ou de pretendermos ser dotados dos poderes de Watson.

Além do mais, dois elementos importantes e notórios são tratados na análise de Reimão (1983). A maior, mas não tão efusiva, construção de Holmes, em relação a Dupin, e ainda o interstício temporal que existe desde o começo da era industrial de Poe, os traços míticos medievos e clássicos presentes, isso se forem consideradas as obras em relação a revolução industrial em fins do século XIX.

Agatha Christie é colocada, como autora, num pilar de guardião da tradição policiaesca na literatura mundial; não uma inventora, tampouco detentora de uma obra transcendentalista como a de Doyle. Seu Poirot é satírico, mais humanizado, mais psicológico, e a versão de seu mais famoso memorialista, embora tenha havido outros (pelos cálculos dos estudiosos, Poirot continuava na ativa aos 130 anos). O capitão Hastings, é um pouco

mais explorado como personagem e tem um quê de vida própria, que será imitado por outros autores.

Reimão (1983, p. 51), sequencialmente, apresenta “A Série Noire” derivada do estilo “romance negro”, criado por Dashiell Hammett, seguido de Raimond Chandler. O subgênero teve grande sucesso na Europa, particularmente na França, em edições módicas ou publicações fracionadas em revistas populares, por volta da metade do século XX.

Abaixo um trecho que elucida em parte o fascínio dos leitores por esta ramificação do gênero policial, capaz de atraí-los, sim, para a violência ali presente.

Marcel Duhamell, criador e diretor da coleção “Série Noire”, assinava um texto que aparecia nos primeiros volumes, em que apresentava assim a coleção: “O leitor desprevenido que se acautele [...]. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. [...] Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas, especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre... (REIMÃO, 1983, p. 52-53).

Nesta seara, Albuquerque (1979) nos traz uma versão de outra origem, porém, semelhante ao que foi transcrito acima:

O romance policial, em dado momento, sentindo os reflexos das modificações que se processavam no mundo, procurou novos heróis. Nos Estados Unidos surgiu uma criação de Mickey Spillane, o detetive Mike Hammer – que vinha, praticamente, tentar destruir tudo que se fizera até então para apresentar um romance policial de melhor nível. Hammer é o detetive que, pondo de lado o raciocínio e a lógica – enfim tudo aquilo que fez com que o romance policial se libertasse do romance de aventuras –, resolve os problemas à base da violência física ou pesadamente armada. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 62).

Essa violência pura, o niilismo, e o fatalismo existencialista que mudaram, em meados do século XX, o texto da literatura policial, migrando certamente para o estilo dos roteiristas de filmes de ação de Hollywood. Não se trata de uma investigação de paternidade, se foi Hammett ou Spillane o

responsável por tal transformação, ou simplesmente um retrato dos tempos na literatura de forma geral. Parece se tratar de duas coisas diferentes que, na verdade, caminham na mesma linha.

A particularidade a ser destacada é que o estilo *noir*, certamente recebeu a atenção detalhista de Rubem Fonseca, e foi assimilado quanto ao estilo, em parte substancial em *A grande arte*.

Esta é a primeira participação de Reimão neste trabalho (outra obra sua será analisada adiante). A autora discorre sobre o outro co-fundador da Série Negra, Chandler, e apresenta uma conclusão bastante interessante, a da involução do gênero policial proposta por Poe, por meio do aprofundamento das personagens em Doyle, do aumento dessa complexidade em Christie, e do descolamento em um subgênero iniciado por Hammett e Spillane.

Albuquerque (1979), nos idos tempos anteriores à rede mundial de computadores, é exaustivo, em seu *O Mundo Emocionante do Romance Policial*, criou uma espécie de miniciclopédia sobre o gênero, infelizmente também valorizando mais o romance do que o conto como o próprio título denuncia. Mais denso, completo e elucidativo, o autor apresenta ao fim de seu livro vários índices remissivos, contendo, por exemplo, nomes de autores e obras, diferenciando títulos em português no Brasil de seus títulos originais; ele nomeia e confere uma extensa definição a cada uma das obras e a seus autores.

Vai se procurar, conjuntamente com outro livro de REIMÃO (2005), analisar o trabalho de ALBUQUERQUE (1979) no próximo tópico, em que trataremos da literatura policial no Brasil. Seu livro, mencionado acima, é o que há de mais enriquecedor no assunto, se o tema for a literatura policial em seu conjunto. Há, no entanto, um pequeno extrato que precisa ser analisado neste tópico, “O ‘policial’ como gênero literário”. (ALBUQUERQUE, 1979, p.220)

Particularmente, não há razão para distinguir o conto policial do romance policial, porém os autores que se dedicam ao tema insistem na importância do romance, embora se possa convencer de que um e outro,

tirando as definições próprias, contém os mesmos elementos característicos e suas variantes.

Nesse sentido, Albuquerque (1979) problematiza:

Qual a importância do romance policial como gênero literário? Ou, como querem alguns, ele nem chega a ser considerado uma expressão literária? Citada por Thomas Narcejac em sua *Esthétique du Roman Policier*, é a seguinte opinião do *Times Literary Supplement*: “Com toda sua incrível perfeição mecânica, há uma coisa que o romance policial não é: ele não é, em nenhum sentido real do termo, um romance. Não passa de uma anedota, do relato amplificado de um incidente determinado, que não exprime senão a mais superficial filosofia da conduta humana e que não realiza nenhuma outra catharsis do que aquela da curiosidade.” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 221).

Para os fãs do gênero, trata-se de um verdadeiro anátema, mas é preciso levar em conta que, na atualidade, poucos autores têm a coragem de se assumirem como policiaiscos, até mesmo quando suas obras contêm elementos próprios do romance policial ou possam ser assim definidas de fato.

Para Albuquerque (1979), o preconceito se estabeleceu, primeiramente, pelas características do gênero, e, posteriormente, pelas fases ruins, bem comparando, quando se insistiu na forma de pastiche, de leitura ligeira, abandonando-se o raciocínio lógico em favor da ação, passou a ser visto da mesma forma que hoje a mídia tradicional enxerga o universo da blogosfera, das redes sociais, pressupondo-se uma autoridade, sendo que muitas vezes esta autoridade muito inferior de sentido, de conteúdo. Porém, para essa constatação, seria preciso hoje um novo Poe, um novo Doyle, uma nova Agatha Christie, vestidos de guerrilheiros literários para fazer essa revolução e oportunizar ao gênero policial o destaque que merece. Em defesa, prossegue citando François Fosca:

Tudo isso é verdade quanto ao verdadeiro romance policial puro, que não passa de um quebra-cabeça romanceado; ajusta-se perfeitamente também aos thrillers, a esses relatos pueris e vazios que merecem de Claudel o tratamento de *production stercoraire*; mas não é verídico quanto ao romance policial que está a caminho da evolução, tal como o conceberam escritores que olham mais do lado de Raskolnikov do que do lado de Rocambole (ALBUQUERQUE, 1979, p. 221).

Continua o autor apresentando as controvérsias, porém ressaltando que mesmo a defesa de Fosca contém um elemento de concordância com os detratores do gênero policial, o de que um romance policial “puro” não pode ser propriamente um romance. No que Albuquerque (1979, p.223) diz, por fim, concordar:

É exatamente o ponto de vista que defendemos neste trabalho. A intriga, o mistério, é óbvio, são necessários. Mas é indispensável que o bom romance policial, para se chamar realmente de romance, tenha todos os elementos tradicionais de um bom romance. Por isso discordamos chamar de puro o romance que se resume a um simples quebra-cabeças; por isso, igualmente, discordamos quanto à ausência de amor nas narrativas de mistério, desde, é lógico, que ele não prejudique o desenvolvimento da intriga em si; é pelo mesmo motivo que não aceitamos o romance do tipo duro, com sua violência desusada, em que o raciocínio e a inteligência têm muito pouco lugar, transformando o enredo, por melhor que seja, num verdadeiro tratado de ataque e defesa, ao mesmo tempo que numa iniciação à vida sexual em grande escala.(ALBUQUERQUE,1979, p. 223).

Todavia, *A grande arte*, de Rubem Fonseca, traz esses elementos novos constitutivos do romance dentro da trajetória policialesca; mais uma vez Albuquerque (1979) infere o que deve ser a trajetória do romance policial moderno:

Qual a tendência atual do romance policial? É difícil dizer, pois são várias. Há, ainda, se bem que em menor número, aqueles que não abandonaram a forma tradicional; há os que insistem na violência e no sexo cada vez com maior intensidade; mas há finalmente aqueles que sabem dosar as duas coisas, aproveitando um pouco de cada e apresentando uma obra de primeira ordem. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 223).

O romance *A grande arte* traz, em seu procedimento composicional um jogo tensivo dramático que o torna um livro atraente do começo ao fim. A personagem narradora apresenta a trama, como se fosse um relatório, uma peça processual, uma degradação da vivência própria e dos outros partícipes da construção de seu submundo literário. Na constituição da narrativa, a personagem faz como se fosse um advogado, juiz ou promotor, quando se trata da matéria de prova, ao conceder voz a uma testemunha. Enunciando-se assim, o narrador atua como se fosse delegado, ditando ao

escrevem os fatos. Nesse momento, o leitor percebe a naturalidade com que Rubem Fonseca cria o seu universo policial. Esse é um dos procedimentos composicionais que singulariza a obra.

1.2 A Literatura Policial no Brasil: breve histórico

A *grande arte* é um expressivo exemplo de literatura policial brasileira que segue tendências históricas do gênero no plano internacional, devido ao evidente cosmopolitismo de Rubem Fonseca. Há, além disso, muito também da verve brasileira de desenvoltura do gênero, que se concentra no eixo Rio-São Paulo, que tenta impor o seu urbanismo suburbano.

Rápido panorama do caminho que levará até a obra *A grande arte*, com referencial em um capítulo de Albuquerque (1979, p. 205), e em um manual recente de Reimão (2005). O primeiro autor afirma que José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque, que é seu avô, foi co-responsável, se não o maior colaborador do lançamento do gênero policial no Brasil.

Medeiros e Albuquerque é uma daquelas figuras de estampas do período imperial brasileiro. Nascido em 1867 e falecido em 1934, foi alçado à condição de membro da Ordem de Cristo em Portugal e da Ordem de São Tiago de Compostela na Espanha, e além de ser membro da Academia Brasileira de Letras, era diretor do jornal “A Folha” nos anos 1920.

Importante ressaltar que Medeiros e Albuquerque (1920) lança o primeiro capítulo do livro *O mistério*, que é de uma construção conjunta, em que a personagem comete o crime perfeito, porém como a ideia era que cada autor subsequente desse um destino próprio e independente para o caso, a cada capítulo, os outros autores, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia, primeiramente transformaram o livro em uma comédia, e, por último, “resolveram” o crime, simplesmente com a confissão de seu autor.

Medeiros e Albuquerque chegou a escrever mais duas obras policiais, os outros três autores jamais voltaram a se debruçar sobre o gênero, em todo caso ficou frisada a data de nascimento do gênero policial

no Brasil, 20 de março de 1920. 79 anos após Poe, a literatura policial nasce no Brasil sob a égide do folhetim. Albuquerque diz haver um grande interstício de tempo entre uma e outra publicação:

Somente na década de 30 apareceria um escritor de novelas policiais: Jerônimo Monteiro. Porém, como ocorreu em outros países, inclusive na França quando do aparecimento da Série Noire a que já nos referimos anteriormente, Jerônimo escondeu-se atrás de um pseudônimo inglês ou americano, Ronnie Wells, tendo como principal personagem o detetive Dick Peter. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 209).

O jornalista Jerônimo Monteiro com diversos títulos nos anos 1930 tinha seu trabalho reproduzido em novelas de rádio e posteriormente publicado em histórias em quadrinhos. Nos últimos anos de vida, foi reconhecido por um segmento literário restrito como autor de ficção científica e temas relativos à vida alienígena. Um detalhe, mais um, do pedantismo literário brasileiro, é de que sua curta trajetória no gênero policial provavelmente só obteve algum sucesso em face do pseudônimo anglo-americano, tanto do autor quanto da personagem.

Dos anos 1940, Albuquerque (1979) menciona três obras de Aníbal Costa, e destaca que sua personagem, Roberto Ricardo, alcançou sucesso efêmero em rádonovelas. Um misto caricato de Rodolfo Valentino e Sherlock Holmes. Algo bem ao gosto das leitoras da classe média da época.

A personagem de Roberto Ricardo foi vivenciada nas radio novelas por um ator famoso de então, Alziro Zarur, que também fazia as vezes de Sherlock Holmes, interpretando a obra de Doyle e as aventuras do mais famoso dos detetives com roteiros de sua própria lavra.

A invenção ficcional ocorreu no Brasil no tempo do Império: não raro, grandes feitos mundiais na área da literatura e das ciências eram atribuídos falsamente, em almanaques, a pretensos gênios tupiniquins. Traçando um retrato da literatura policial, no Brasil, Albuquerque (1979) elenca nomes de autores, homens e mulheres de diversas partes do país, não apenas localizadas no eixo Rio-São Paulo, que escrevem tal gênero. A obra de Maria Alice Barroso (1972), *Quem Matou Pacífico?*, tem por herói um detetive matuto, Tônico Arzão; essa é uma personagem que, segundo o

autor, só não teve sucesso de vendas devido a não eleição de pseudônimos estrangeiros pela autora. Segundo o autor, a personagem que ainda era de excelente qualidade, perdeu apenas por apostar na identidade nacional. Outros autores que se aventuravam no gênero, dentre os quais muitos detêm relevância na literatura nacional, porém de forma discreta, com receio talvez de ser alvo da crítica por estar produzindo um subgênero literário, literatura inferior, ou não-literatura. Albuquerque frisa um notório autor de romance policial goiano que estava disposto a integrar na ficção de mistério:

W. Bariani Ortêncio. Contista de renome de uma terra de alguns dos melhores contistas do Brasil, principalmente nas histórias regionais, W. Bariani Ortêncio aparece com o livro *Morte sob Encomenda*, publicado pela Edições Mundo Musical em 1974. São seis histórias e uma novela que dá título a obra. Os contos são todos de boa qualidade. [...]. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 216).

Sob o subtítulo de “A extraordinária tiragem, de um livro, de Lúcia Machado de Almeida, relata o sucesso de edições de autores e, principalmente, autoras brasileiras, do romance policial voltado para o público juvenil:

Pouco a pouco estamos derrubando essas barreiras. Como já registramos, Clarice Lispector, uma de nossas maiores escritoras de todos os tempos, considerada por alguns como autora ‘difícil’, escreveu uma história policial para crianças: *O Mistério do Coelho Pensante*, [...]. Vilma Guimarães Rosa e várias outras escreveram contos policiais de boa feitura para o *Mistério Magazine* de Ellery Queen; Lúcia Machado de Almeida já escreveu diversos romances para adolescentes, no gênero policial, sendo que um deles – para citar apenas um exemplo – *O Caso da Borboleta Atíria*, teve uma tiragem inicial de 120.000 exemplares e foi publicado em 1951 [...]. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 217).

A obra de Lúcia Machado de Almeida, tanto em *O Caso da Borboleta Atíria*, quanto em *O Escaravelho do Diabo*, só para citar dois de seus mais famosos livros acabaram se tornando extemporâneos, atingindo ao longo de décadas e mais décadas, tiragens gigantescas e leitores não só no Brasil, mas também em muitos outros países onde foram publicados.

Albuquerque (1979) afirma que a crítica literária, apesar do sucesso de venda, permanece silente, com medo do patrulhamento ideológico em torno do tema. Poder-se-ia acrescentar que ele enumera algumas obras

ficcionais com base em casos verídicos que obtiveram alguma dose de sucesso e notoriedade, muitas delas como o Rubem Fonseca, vertidas para as telas do cinema e da televisão (a personagem Mandrake, por exemplo, recentemente ganhou uma série especialíssima ao ser reproduzida por um canal de televisão por assinatura).

Reimão (2005) rememora a trajetória do gênero policial, destacando que a característica da personagem narradora-memorialista é essencial como tática literária, coloca o leitor “atrás” dos passos da personagem detetivesca, junto com o narrador, seguindo o estilo *noir*:

Os autores clássicos das narrativas policiais *noir* tinham por objetivo propiciar o reencontro da literatura policial com a realidade do mundo do crime, da qual, eles acreditavam, a literatura enigma estava separada. Ao invés de abordar crimes e contravenções ocorridos em privilegiadas classes sociais, o romance policial *noir* enfocará o crime em seu meio mais frequente – a marginalidade, o *bas-fond* social. Críticos da estrutura social em que vivem, os detetives *noir* enquanto inseridos nela e seus partícipes, investem contra ela com as únicas armas com que podem se fazer ouvir e de que eles dispõem: rudeza, sarcasmo, insolência, violência. Ressaltemos ainda que, ao contrário do policial enigma clássico, no qual a versão final dos fatos desvendada pelo detetive é sempre apresentada em grande estilo e uma interpretação conclusiva e tranquilizadora, no romance policial *noir* não existe verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita. (REIMÃO, 2005, p. 12).

A leitura do fragmento permite entender que cada povo traz consigo suas características culturais próprias, seus arquétipos. A própria obra de que trata este trabalho é *noir* à brasileira. A *grande arte* de um Rubem Fonseca, apoiador da ditadura militar, decanta o tempo inteiro cartas de vinhos, fala da qualidade de charutos, ficcionaliza a promiscuidade da vida social carioca, o champanhe no barraco, a cachaça no Leblon em um tom crítico de que há personagens que emergem de um submundo que, na verdade, é um “sobre mundo”, o que se pensa que está oculto, na verdade está à tona, é cotidiano, é rotineiro, todavia preferem deixá-lo invisível, ou a margem do real.

Em *A grande arte* pode se observar que um bar em uma avenida à beira-mar de um bairro elegante equivale a um chique bistrô francês, um pub inglês, os apartamentos nos mesmos bairros com seus porteiros caricatos,

negros, nordestinos, suas empregadas, entradas de serviço onde os ricos mantêm suas amantes; tais apartamentos são chamados de *garçonieres* por autores como Sérgio Porto/Stanislaw Ponte Preta. São na verdade requintes de uma sociedade capitaneada por uma elite corrupta e degenerada que sempre se observa em qualquer lugar do mundo, seja da parte do “dinheiro antigo” ou dos “new rich”. Não se trata de crítica ou contestação proposital, mas de um simples relato verídico, de uma realidade ignorada por muitos brasileiros.

Reimão (2005) como Albuquerque (1979), narram a história, quase que da mesma forma, um pouco mais profusa, cheia de detalhes, afinal, entre a edição de 1979 de Albuquerque e a de 2005 de Reimão, vão vinte e seis anos. Por mais que o primeiro romance policial brasileiro tenha se saído mal, caricato, autodepreciativo, não justifica ser tão ignorado e desprezado pela crítica acadêmica, pois a sátira nele contida não deixa de ser uma crítica à segurança pública, ao sistema judiciário.

Mais próximo dos detetives clássicos na forma de resolução dos mistérios e enigmas criminosos, Espinosa é humanizado mediante suas pequenas excentricidades, no entanto, “Trata-se apenas de um sujeito de habilidades medianas esforçando-se para acertar no seu trabalho” (Reimão, 2005, p. 26). Em sua opinião, Garcia-Roza é hoje um dos melhores escritores do gênero policial no Brasil. A exemplo de Albuquerque (1979), delimitado pela singeleza do número de páginas de seu livro, mas não com menos acuidade, Reimão (2005) enumera vários autores com alguns pequenos comentários sobre cada um deles.

As aspirações de Albuquerque são concretizadas na visão otimista de Reimão, sua literatura se apresenta madura e não se sujeita mais a ser alvo de preconceitos; equilibra-se entre o tradicional e o *noir*, aprimorando seus enredos cuidadosamente, se estende também à parte gráfica, já não sendo mais editada em séries folhetinescas nem em edições de má qualidade.

1.3. A crítica literária em *A Grande Arte*

Para entender *A grande arte*, romance policial de 1983, que qualifica o “seu submundo”, é preciso antes de tudo desvendar a obra de Rubem Fonseca como um todo, e como ela se confunde com a própria trajetória do autor, que mantém o controle da narrativa sem que o leitor perceba o liame de sua trama. Se questionado, o escritor responderia: “tudo que eu sou está nos meus livros. O que não está nos livros eu não soube ou não quis dizer”. O passado do autor seria plausível apenas para o entendimento desse seu raciocínio.

As críticas sobre *A grande arte* são inúmeras, estão presentes em diversos espaços, em obras literárias, em estudos acadêmicos de gêneros literários e na blogosfera na internet; são inúmeros os seus comentaristas, sem mencionar o restante da obra de Rubem Fonseca.

Michel Cade (2002) escritor do gênero policial, crítico literário francês, menciona que *A grande arte* começa apenas como um romance policial que posteriormente, irá se “picarizar”. Há dubiedade quanto ao termo picaresco, se é sinônimo de burlesco, que é a intenção que o crítico parece insinuar, ou de uma personagem típica da literatura, cujas características peculiares podem ser resumidas em Sancho Pança de Cervantes.

Acredita-se na primeira alternativa. *A grande arte* seria a expressão do surgimento de um grande autor (o comentário é de 1987 – e ao menos no Brasil, Rubem Fonseca já era um autor reconhecido), que como todos os bons latinos – americanos sabem unir o horror da realidade ao burlesco.

No primeiro momento, a realidade brasileira não é só isso, não é só uma expressão amplificada do universo fonsequiano, embora os noticiários da atualidade e da época, certamente, justifiquem a rotulação, o lugar comum, a imagem arquetípica negativa. Nenhum escritor escreve apenas para si, contudo, para um artista chegar ao cânone, é preciso tempo para legitimar-se e o apoio da crítica, segundo Leila Perrone Moisés (2000, p. 340), como seu próprio nome indica, supõe julgamento.

Este julgamento não se dá apenas em relação a escritores, mas também a gêneros e suas modalidades literárias. A literatura policial ainda

hoje é considerada "menor", simples entretenimento do público leitor menos exigente. Todorov, em *Tipologia do romance policial* (1968, p.58), escreve: "O romance policial tem as suas normas: fazer 'melhor' do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', já não faz romance policial". O romance policial, como o romance de tese ou deformação, possui as suas características próprias, como qualquer modalidade literária. O ponto a que precisamos relativizá-lo é quando o teórico afirma que, transgredindo essas regras, fazemos literatura e não romance policial. Ora, o romance policial então não é literatura? Todorov evidencia, de forma clara, um forte preconceito. O renomado teórico, que demonstra ser um grande leitor e admirador das histórias policiais, surpreendentemente, deixa claro que, para ele, a narrativa de crimes não pode ser considerada sequer como uma obra literária. Neste caso, a literatura não se configura pura e simples, ela se constrói como um texto enxuto, direto.

Quanto a ser burlesca, *A grande arte* não é mais que a média de filmes produzidos em Hollywood com censura livre para crianças a partir dos 12 anos, e sempre há em cada momento no livro, até nos momentos de intimidade entre as personagens masculinos e femininos, um sentido, um diálogo, não é só sexo, ele também funciona como cortina de fundo para outras coisas, as reflexões, a densidade das personagens e do enredo.

O burlesco não é o mote principal da história, não há uma temática principal, é um romance policial *noir*, com a linguagem brasileira, carioca, ali os fatos acontecem de forma humanamente aceitável, sexo e amor fazem parte de nossa humanidade em qualquer tempo e lugar.

Infelizmente, é uma visão bastante estereotipada da obra, tanto que em um trabalho como o de Pires (2006), há um tópico somente para análise da síndrome de "dom juanismo" de Mandrake – enquanto que a psicose assassina de Lima Prado é abordada a partir de uma ruptura familiar, embora o sexo na vida do vilão seja algo tão recorrente quanto na vida de Mandrake, porém muito mais questionável em termos de fetiches, interassociações de poder e de dominação.

Não é efetivamente o que pensa a maioria dos críticos eleitores de Rubem Fonseca. Com o distanciamento dado pelo tempo, se compararmos a sociedade brasileira, e mesmo o pensamento majoritário ao redor do mundo entre a maioria das culturas, em especial em *A grande arte*, o que se imagina por burlesco, sexista, é apenas uma expressão, uma faceta da personagem, de sua humanidade, apresentada sem a lente do preconceito, do tabu, é apontada tão somente como ontológica da sexualidade humana e seus meandros.

O jornal argentino *El País* (2003) usa para a linguagem do autor quatro adjetivos, “fria, sincopada, precisa, e irônica”, por irônica entende-se que não há frieza, não há ritmo marcado, e a precisão é a do bom romancista, não é algo que exsurja no texto como característica. Aponta a miscelânea com a realidade e a dicotomia do Brasil moderno com o miserável.

David Sexton, do *The Independent*, (1986) decifra a “charada”: “[...] *A grande arte* prende o leitor, porque os seus elementos parodísticos dão realce, em vez de depreciar ao seu lado sensacionalista, tornando o livro refinado e superior”.

Das críticas condensadas expostas na orelha da edição de 1990 são dignas de menção, a de Vargas Llosa (1990) que classifica o livro como um “irônico caleidoscópio de alusões históricas, literárias e mitológicas”, e acerta, na ironia e no essencial a construção, inteligentemente não mencionando a vida sexual da personagem como algo central e burlesco. A outra é da parte do editorial do *World Literature Today*. O submundo é submundo, principalmente por estar no mundo, não apenas no Brasil – o crime, a corrupção, permeiam todas as sociedades, de maneiras diversas e endêmica.

CAPÍTULO II. O AUTOR E SEU UNIVERSO URBANO

Rubem Fonseca é uma espécie de rebelde que pratica sua rebeldia de dentro do sistema, do *establishment*. A sua trajetória como pessoa é a de quem vivencia os limites de sua realidade e persegue os ideais de uma sociedade laica, aberta, institucionalizada, seus ideais são de certa forma iluministas, positivistas.

Tão somente se verifica, na prática, que os ideais iluministas são um engodo e o positivismo falho, rígido demais para fazer justiça à realidade humana, repleta por sua vez de contrassensos, de casuísmos quer fortuitos, quer arbitrários, frutos das paixões, desejos, ambições, da ignorância, do sofrimento que a condição humana nos relega.

O autor não se furta em sua obra, a revelar tais contradições, esse paradoxo, em especial no universo conflitivo urbano do palco principal de sua encenação literária, a cidade do Rio de Janeiro.

Em *A grande arte* existe uma série de tramas paralelas que abordam o Brasil, de certa forma, não em sua totalidade, mas em extratos, que contrastam com a metrópole carioca. Neste quesito, o Brasil serve de pano de fundo ao universo da sede colonial, da metrópole imperial, da Capital Federal. O que já foi parece nunca deixar de ser a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, com seus morros quilombolas, com suas ruas de comércio, com sua parte chique e cosmopolita que desenvolve um modo próprio de ser diante do mundo, com o seu submundo, seus desterrados, sua violência, e uma parte em que as contradições todas se fundem, convivem, se toleram, se digladiam.

Em algumas vezes, essa urbanidade restrita é vista não mais como cenário, ela se transforma em personagem, algo proposto por muitos ambientalistas, de que o planeta é um ser vivo, a cidade do Rio de Janeiro extrapola a visão da personagem como ser vivo, no sentido comum, limitado e adquire status de personagem em muitos momentos, certamente.

Em sua tese de doutoramento, Pereira (2011), que esmiuçou a faceta de Rubem Fonseca, sobre “urbano-centrismo” carioca, que em linhas demonstra ser uma tendência dentro do universo da literatura, e aponta:

Esta é uma tese que tem por objeto de estudo e motivação principal o conto literário brasileiro. Mais especificamente, o conto contemporâneo do escritor Rubem Fonseca. Em suas histórias, tentamos investigar representações da cidade moderna com seus muitos conflitos e inquietações a luz da teoria benjaminiana. Esta por sua vez inspirada na poética de Baudelaire. (PEREIRA – 2011, p 17).

O conceito identificado e apontado por Pereira (2011) é o de uma representação do universo urbano como um simbolismo metafórico da modernidade a qual Rubem Fonseca se propõe a investigar.

Dessa forma, em *A grande arte*, a trama que envolve a personagem de Lima Prado, em seu particularismo, seu drama familiar, conta um pouco dessa trajetória, as grandes fortunas feitas com as fazendas de café no Brasil, com gado, migrando para o universo urbano, a indústria, a necessidade de ostentação, de se ter um palacete em uma avenida bem conceituada, o mecenato, os saraus intelectualóides, a valorização daquele que faz fortuna já não mais com a exploração da terra e sua riqueza, porém mediante jogadas quase sempre ilícitas em papéis do mercado financeiro, dos conluíus espúrios com o poder público, o parasitismo socioeconômico visto como algo superior, os riscos, a degradação vinda do abuso, da falta de solidez destes comportamentos predatórios. Pereira (2011) corrobora esta posição ao enunciar que:

Partindo da opinião de Antônio Cândido (1987), de que a literatura brasileira tem uma vocação urbana, isto é, desde os seus primórdios ela estaria, na verdade, voltada para o bulício da cidade, desenvolvemos este tópico da tese. Rubem Fonseca expõe a metrópole moderna, em sua literatura, sem qualquer reserva. Deslinda todos os seus mistérios, desnuda suas entranhas para o leitor contemporâneo. Diante do leitor a cidade desencantada, traída em seus propósitos burgueses, vilipendiada, totalmente maltratada e destruída. E o mais curioso é que qualquer cidade, ou ainda megacidade, não serve aos propósitos da ficção do escritor. Na literatura fonsequiana, há uma única metrópole na quase totalidade de seus textos, sejam eles contos ou romances: A cidade do Rio de Janeiro. A capital fluminense é, assim, e ao mesmo tempo, a maior motivação e personagem da escritura de Fonseca, razão de sua narrativa e narrativa em si mesma. Cremos que essa predileção pelo Rio não é gratuita, muito pelo contrário. (PEREIRA, 2011, p 18).

É pertinente no trecho acima o Rio de Janeiro, como uma entidade que sobrepuja o fato de ser uma megalópole, ser ou ter se tornado um centro de recreação das elites brasileiras, um paraíso de turismo sexual, onde as ufâneas distópicas de um antropólogo louco se transmutam no real, se tornou uma espécie figurativa de monopólio cultural do país todo.

Na cidade do Rio de Janeiro, a tradição popular é requintadamente expropriada, apropriada, rebaixada a folclore, e decantada em fantasias plutocráticas genocidas e opressoras aparentemente inócuas.

Rubem Fonseca é um autor de poucas aparições públicas. Entrevistas, então, são raríssimas. Como saber, portanto, o que o motiva a escrever? Como compreender quais são seus objetivos ao retratar aquilo que outros escritores fazem questão de esconder? A resposta pode estar em “Intestino Grosso”, narrativa que encerra a coletânea: “ali, em dez páginas compactas, o autor como que se defende, explicando porque escreve e, principalmente, porque escreve como escreve” (SILVA, 1983, p. 41).

Nesse conto, um repórter entrevista um escritor nomeado apenas como “O Autor”. O Autor é um escritor premiado, que não gosta de dar entrevistas, escreve sobre os problemas sociais e já foi acusado de pornografia. Diante de tantas semelhanças, não poderíamos supor que seria o próprio Rubem Fonseca dando voz ao seu estado de espírito? Claro que não podemos confundir a voz de uma personagem com a de um escritor (BAKHTIN, 2003), mas é impossível não relacionar o “autor personagem” com o “autor escritor”.

O que é pertinente na observação de Pereira (2011) é um fato pouco perceptível à crítica literária da obra de Fonseca, de que a cidade em si, servindo como constante panorama referencial de fundo para tudo assume a posição de personagem na obra do autor. Possivelmente esta é uma das chaves para o entendimento da obra fonsequiana, que se encontra depurada no romance *A grande arte*, a transformação de um cenário em personagem.

Uma dificuldade que muitos autores encontram ao empreender sua escrita, talvez seja a de situar seus enredos e suas personagens em um universo próprio, seja na pura ficção ou na ficção que busca o real como cenário.

O conhecimento que o mineiro descendente de portugueses radicado desde a infância, no Rio de Janeiro, tem de sua cidade por adoção é matéria-prima do seu labor literário ao ponto de se destacar de um elemento coadjuvante, para o centro do entendimento do autor e de sua escrita.

Muitos escritores cosmopolitas que produzem obras diferentes na trama e no enredo e em diversas locações ao redor do mundo poder-se-iam dizer que, quando se dedicam a uma ficção baseada na realidade, são obrigados a viajar, a efetuar inúmeras pesquisas para penetrar o costume, atingir a compreensão das pessoas, do ambiente, do modo de vida das incongruências particulares e regionais dos seres humanos em seu *habitat*.

Quando nas raras vezes que Fonseca escapa do Rio de Janeiro, enquanto leitores atentos, percebemos que o faz em *A grande arte* e procura se esmerar na ambientação, no essencial, revelando sua capacidade de observação.

Sobre isso, Pereira (2011) compara Fonseca a outros escritores, seus predecessores e discorre sobre a temática do Rio de Janeiro como cenário-personagem da literatura da seguinte forma:

Obviamente, a Rio de Janeiro que aparece, por exemplo, na literatura de José de Alencar e Joaquim Manoel Macedo, e até mesmo um pouco mais tarde em obras de Lima Barreto e Machado de Assis é bem diferente da que se vê hoje nas páginas explosivas da literatura contemporânea de Rubem Fonseca. Alencar, Macedo ou Machado, devidamente resguardados à época, a inteligência ficcional e o estilo de cada um desses escritores, acompanharam e representam em sua obra a cena urbana carioca em seus primórdios de formação; mais tarde, em estados de projeção e perspectivas de futuro. Ainda que não se tenham furtado a registrar conflitos de sua época e até mesmo antever diversos outros, presentes nestes dias hodiernos. Com Rubem Fonseca é bem diferente. O leitor tem diante de si uma megacidade, uma metrópole contemporânea, decadente, pútrida e terrivelmente ameaçadora. Um lugar sujo, que inspira continuamente o medo, a insegurança, um aflitivo desassossego (...) (PEREIRA, 2011, p 29).

A visão que o autor tem do conjunto da obra de Fonseca em sua tese, é voz corrente junto à crítica e talvez retrate o conjunto, quando somados a alguns extremos, especialmente nos contos que o autor produz

no início de sua carreira como escritor; eles que primam por chocar o leitor com uma violência banal e desprovida de lógica, algo que simplesmente flui, em que os acidentes são provocados por uma sociedade abusiva, opressiva, em que o indivíduo excluído aparece e se faz presente como algo que destoa simplesmente da caixa em que procuramos comportar a realidade.

Em *A grande arte*, essa crueza não é tão pertinente, a personagem principal Mandrake, embora seja tratada como o anti-herói também pela crítica, é um ser institucionalizado, e quanto a isso, já foi aqui comentado, algumas vezes, e ainda em *A grande arte*, Fonseca não viaja à favela, à periferia desordenada da megalópole, nem tampouco traz como em outras vezes procurou trazer as personagens extremamente desencontradas do mundo marginal do Rio. O mais próximo de um mundo marginal que Fonseca traz em *A grande arte* é a figura caricata do anão negro circense, e o importado Camilo Fuentes.

De certa forma, à medida que a obra de Fonseca evolui e se aprimora com maestria, ele não se afasta, ao contrário, se aproxima mais de seus antecessores cronistas da vida do Rio de Janeiro, talvez neste sentido, *A grande arte* seja um marco na obra do autor, pois embora não pincele a parte da cidade que é de fato um grande centro urbano, sob a égide e tutela direta do Estado, com níveis de policiamento comparáveis talvez somente a zonas de Israel, um Estado que vive permanentemente sob sítio, Fonseca nos mostra um horizonte onde o *apartheid* social carioca experimenta suas zonas de confluência, se não traz os excluídos a lide, traz os agregados, os que formam a base corporativa serventual das elites, o escravo, o servo, o que vive dentro da plantação, próximo a casa grande, o que trabalha na oficina, a comida da engrenagem que sustenta os eleitos, para o bem de seu ócio, vícios e libertinagens.

Talvez passados 50 ou 100 anos, possamos detectar as incongruências do tempo em relação a Fonseca, algo relacionado à sua hipocrisia como poderíamos fazer hoje em relação a Machado de Assis e José de Alencar, não talvez a Lima Barreto, que era realista demais até para o seu tempo, e por isso se tornou marginal e atemporal, um retrato de si mesmo.

Por enquanto, Fonseca é próximo demais da realidade para que essa crítica seja feita, pois, passados mais de 30 anos da escrita de *A grande arte*, aquela cidade do Rio de Janeiro que faz fundo e personifica sua obra, só tem se afunilado mais na exposição de seus arquétipos incongruentes e paradoxais. Mas é Pereira quem diz “A ficção de Fonseca apresenta a cidade grande, a metrópole, como um malogro, como um projeto de modernidade que não deu certo, ruiu”. (PEREIRA, 2011, p 30).

Fonseca, supostamente, mostra-nos um objeto sociológico em seu trabalho. Ele é Rubem Fonseca, o escritor que traz para o leitor com tintas fortes a realidade que observa, em meio à fantasia que a ficção lhe permite. A cidade que Rubem Fonseca pinta em suas linhas, é atraente em termos literários, pois mesmo que vertida por meio de suas opiniões particulares, ele é honesto e sincero, cru na sua exposição, profundo, tão profundo que por vezes quase escorrega para um tipo de pedantismo caricato, mas retorna, não deixa o texto declinar, pois além de transparecer a honestidade de suas observações, é um mestre da estrutura, com isso não deixa morrer suas personagens, dentre as quais a cidade que é a estrela coadjuvante de seu trabalho.

Pereira (2011) compara ainda algumas frases de uma entrevista de Rubem Fonseca, em que diz que nada tem a ver com Guimarães Rosa: “estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam arame farpado. (...) Não dá mais para Diadorim” (PEREIRA, 2011, p.32). Sua declaração retrata bem a ideia de que não é uma opção de Rubem Fonseca pelo ambiente urbano em seus romances, mas sim o ambiente urbano como possibilidade que lhe resta, a imposição da urbanidade, para ele é o que existe, fugir disto seria fugir de si mesmo.

O Rio de Janeiro é uma parte integrante de Rubem Fonseca. Como a base panorâmica de sua obra pode parecer comum, acessível, mas nem todos conseguem fazer algo magistral utilizando simplesmente o que tem à mão.

Por certo, entendedor da arte da construção de significados, por meio do simbolismo da palavra, no Rio de Janeiro literário de Rubem Fonseca, existe inúmeras críticas, nem sempre as que apontam seus fãs ou

seus detratores, mas Fonseca faz isso o tempo todo, com as personagens, com os diálogos, com a paisagem, está sempre construindo uma opinião oculta, porém pode concordar ou não com a mesma, mas não se pode ignorá-la.

Em grande parte de sua obra, Fonseca apela de maneira drástica a uma violência crua e desprovida de sentido, algo atávico. Não é o caso de *A grande arte*. Neste seu romance, às vezes, as motivações para os crimes são paranóicas (sendo que nem sempre o ato criminoso corresponde ao receio que lhe dá causa) ou amorais exauridas de significado (o mote principal do particular conjunto de assassinatos que dá origem a trama – um criminoso que mata sem sequer ter certeza de que aquilo lhe auferirá algum sentimento de prazer), não há a crítica social explícita, embora ela apareça em forma de alusões na voz das personagens, também como um comentário banal, que varia de nível de acordo com os interlocutores personagens.

A obra de Rubem Fonseca como motivo de estudo do espaço urbano brasileiro, tem como amostra uma literatura que já se classificou de brutalista, algo que suplanta o mero realismo, mas é preciso deixar claro, por meio do instrumento teórico que se vai utilizar, a faceta que se vai abordar, o ângulo correto desta abordagem, acima de tudo, sempre deixando evidenciado que Rubem Fonseca é um contista, romancista, e não um sociólogo, ele não faz sociologia de maneira intencional, faz literatura.

Ainda neste viés, Pereira (2011) parece acertar ao mencionar Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik, que constroem uma análise literária que se poderia classificar de territorialista, e esta abordagem converge para a obra de Fonseca, à medida que suas personagens se encontram definidas muitas vezes pelo seu território, pelo seu espaço geográfico dentro da urbe carioca fonsequiana. Mandrake, a personagem principal do livro, transita por diversos espaços, o faz com que os mesmos se confundam catalisados em uma ação específica.

Algumas digressões sobre o tema sexualidade e violência estão presentes nesse contexto urbano, com um enfoque baseado em uma teoria única, a benjaminiana, arriscando às vezes até mesmo em querer analisar

sob a ótica freudiana as aventuras fonssequianas, resta a ideia geral de que, efetivamente, em toda a obra de Rubem Fonseca, o universo urbano da cidade do Rio de Janeiro acaba de fato, adquirindo o status de uma personagem paisagística, sempre presente e com características humanas próprias de uma personagem ficcional.

2.1. A Grande Arte: hermenêutica do mundo narrativo fonssequiano

A impressão que se tem ao começar a ler *A grande arte*, estruturalmente dividida em duas partes: a primeira denominada *Percor* com 17 capítulos e a segunda, denominada *Retrato de Família*, com 18 capítulos, é que se trata de um começo repleto de lugares comuns da vida carioca do interlúdio de tempo que vai do fim dos anos 1950 até boa parte dos anos 1980.

Na primeira parte, há um prólogo, um *flashback*, uma das ações do vilão da história, o assassino oculto (tem o nome revelado ou pelo menos uma sugestão disso, já que se supõe que sendo o relato de Lima Prado, trata-se de ação própria desta personagem), o antagonista enforca uma prostituta e depois lhe faz uma marca com uma faca de cutelaria, como é mestre na arte do manejo de facas, usa a arma de qualidade para escrever a letra “p” no rosto dela.

Para ainda comprovar alguns simbolismos periféricos da obra, o nome da personagem principal Mandrake, refere-se a uma planta, cuja raiz pode ser remédio, veneno e afrodisíaco, que está simbolizado na personagem de Mandrake; ele magoa as mulheres com quem se relaciona, pois é infiel; as atraem, as excitam, às vezes, as consolam.

Inicialmente, tem-se o drama do botequeiro Sabóia e da cafetina Miriam, A mãe de Jesus, representada na cafetina; o poder decadente no botequeiro; o narrador está ironicamente criticando as famosas reformas do Rio de Janeiro, seus intermináveis projetos de urbanização, cujo objetivo era empurrar os pobres, os negros, as prostitutas, para longe do centro turístico da cidade, para longe dos bairros nobres, um processo que durou mais de

200 anos; desloca-seda chegada da família real portuguesa, no século XIX, até nossos dias, devido à ganância do empreendimento imobiliário.

A ideia de significância, por parte de um autor como Rubem Fonseca não é estranha. O escritor amador, de primeira viagem, ao desenvolver uma trama, pensa: que nome dará às personagens, o que soa melhor, o que é mais adequado. O mesmo se dá em relação à construção do enredo, ou o que seria interessante. Com os grandes e consagrados autores, cujas obras perpassam os tempos, sempre lidas, sempre atuais, o que ocorre não é ao acaso, é a bagagem pessoal da vivência e da capacidade de observação, a praticidade em narrar, em criar, fruto de muita leitura, estudo – que se manifesta, fazendo com que quase espontaneamente, personagens, ações, sejam referenciadas, remontando a significados ocultos ou aparentes.

Beth Brait (2002) traz à baila o tema em sua obra dedicada ao deslinde das personagens:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a 'vida' desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2002, p. 11).

O que se diz de Rubem Fonseca e de sua obra *A grande arte*, merece ser também pontuado, por exemplo, uma leitura que prenuncia um leitor inteligente e perspicaz, pois no bojo dos capítulos, os diálogos transitam de uma personagem a outra, de uma cena a outra, sem interlúdios, se observado, toda vez que se dá voz a uma personagem, sua expressão encontra-se entre aspas, conforme exemplo apresentado – “Esteve aqui o tal Gilberto, casado com a Carlota. Queria falar com você” (FONSECA, 1990, p. 40) como em uma citação.

Sua personagem narradora é também protagonista, não há narrador memorialista apresentando a trama; poucos se dão conta disso, como se fosse um relatório, uma peça processual, uma degravação da vivência

própria e dos outros partícipes da construção de seu submundo literário. Ele o faz como um advogado, juiz ou promotor faz em um processo, de quando se trata da matéria de prova, e se dá voz a uma testemunha. É o advogado Rubem Fonseca, o delegado, ditando ao escrivão os fatos na pessoa da personagem Mandrake.

Outra característica do universo urbano em *A grande arte* é o pernosticismo da linguagem carioca que o pseudo-intelectual Mandrake usa, o que para o leitor menos experiente, barra o entendimento ou perpassa ares de falsa erudição, pode-se, além disso, assemelhar a um certo pedantismo literário, restando à indagação: como Rubem Fonseca, ao abordar os recursos de diálogos desconexos, assemelhando-se a devaneios, a códigos herméticos expressos entre membros de uma confraria oculta, permite o leitor entendê-los consumidos pelo desejo de simplesmente irem adiante.

Rubem Fonseca nos dá uma ideia representativa (de tráfico de drogas, prostituição, traição, assassinatos, corrupção, indivíduos marginalizados) que encontra sintonia no real. É o dialogismo bakhtiniano, em que uma situação ficcional encontra ressonância na existência do leitor. Camilo Fuentes, por exemplo, é um coadjuvante, mas há preocupação em bem construí-lo. Xenófobo, sexista, traficante de drogas, assassino contratado, apadrinhado político de caudilhos bolivianos. Indiferentemente, passa a relacionar-se com a cafetina Miriam: há então uma reviravolta na trama, e mesmo que “o mocinho”, Mandrake, oscile ainda em sua vingança, Fuentes se torna uma personagem querida por quem todos torcem. Mas é assassinado, enquanto Mandrake sobrevive. Mandrake, advogado criminalista, bem relacionado na polícia, membro aceito da sociedade, por mais que se depare com situações esdrúxulas simboliza o *status quo* marginal. Fuentes, por sua vez, é marginalizado, mesmo sofrendo em seu interior uma transformação, ao se mudar para um subúrbio do Rio, tenta levar uma vida pacata com Miriam, seu destino, no entanto é selado pelo que fez e pelo que não deixou de ser.

De modo geral, Rubem Fonseca se dedica a todas as personagens, a todos os núcleos da trama e as desenvolvem cuidadosamente; desde as figurativas às principais, ele lhes confere atenção e significado.

Beth Brait (2002) utiliza vários exemplos para demonstrar a forma de se desenhar, na linguagem escrita, o espaço da personagem, usando como exemplo *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Rubem Fonseca o faz de maneira aparentemente displicente, quando narra um caminho rente ao mangue, ou a estrada das Arcas, o exercício é sutil, o panorama é apenas fundo para a ação, que pode ser a descrição de movimentos, ataque seguido de estupro, ou pensamentos que entrecortam um diálogo. Ainda assim consegue pintar o Rio de Janeiro, o Mato Grosso, a Bolívia, um quarto de hotel, um vagão restaurante de um trem de passageiros decadente, um apartamento na orla, um restaurante fronteiriço, um escritório de advocacia. Ele evoca paisagens históricas, margeando sutilmente a intrincada construção do enredo.

2.2. Elementos constitutivos do significado em *A Grande Arte*

A grande arte trata-se efetivamente de um romance policial *noir*. Há, todavia, alguns elementos do gênero policial tradicional em sua temática: crimes, tentativa de deslindá-los, por parte do delegado Raul, da parte do advogado Mandrake e de personagens cujos interesses são parciais, como Zakkai, o anão negro apelidado de Nariz de Ferro, Roberto Mitry e a prostituta Gisela.

Raul, o delegado, procura resolver a trama dentro de suas possibilidades, por dever de ofício. Nariz de Ferro e Mitry possuem interesses em razão de seus negócios escusos, Gisela apenas deseja se sair bem chantageando alguém para obter vantagens.

A personagem Bebel, em um dado momento, se preocupa com o desaparecimento de sua própria mãe. Mandrake, no entanto, suspeita que a mãe de Bebel tenha cometido pelo menos um dos assassinatos que envolvem a trama.

Em nenhum momento se diz que Mandrake e Wexler esbarram em toda a situação, da qual a princípio tentam se furtar, não sem alguma

demonstração implícita de curiosidade quando dispensam a prostituta Gisela, alegando que não advogavam para chantagistas:

Minha senhora, nós não trabalhamos para extorcionistas', disse Wexler. 'Não há nada que possamos ou queiramos fazer pela senhora'. (...) 'além do mais não podemos perder tempo com coisas tão ordinárias' disse Wexler. (FONSECA, 1990, p. 13).

O sócio de Mandrake, o judeu caricato, critica o fato de Mandrake sentir sempre atração física por quase todas as mulheres que o rodeiam, Mandrake discorda dele em essência. Sob o ponto de vista moral, nada os impede de advogar para o famigerado Mitry, viciado em drogas, que abusa de jovens prostitutas, pois ele é objeto de chantagem. A fita-cassete aparece nas mãos de Nariz de Ferro, que a usa, por sua vez, para chantagear o chefão Lima Prado. Em nenhum momento, seu conteúdo devassador é revelado.

O mote da trama é a chantagem: o escritório de Mandrake é contratado pelas partes envolvidas neste primeiro evento para auxiliar na intermediação do caso. O fato de Mandrake fugir a qualquer estereótipo de investigador policial pode ser visto em diversos momentos da obra, uma vez que ele é um homem comum do contexto urbano, conectado com a realidade e com as pessoas. A ausência de uma descrição física lhe é proposital, além de ser o narrador, o que mais conta são os seus pensamentos, o que ele deixa transparecer por meio dos seus atos e de seus relacionamentos com as demais personagens. Ele observa o comportamento dos homens e dos animais. A gata Elizabeth é, na obra, representativa da sua personalidade solitária.

A vingança é o ponto que faz com que Mandrake abrace a investigação. Os antagonistas "bandidos" paranóicos, simplesmente, acreditam que ele já pode estar com a fita de vídeo. Poderosos seguem a máxima romancesca e hollywoodiana de "amarrar todas as pontas soltas" da narrativa não fílmica, mas imagetivamente expressiva.

Mandrake quase foi assassinado a facadas por Camilo Fuentes, curiosamente, um dos especialistas em facas de *A grande arte*, porém não completa seu trabalho e importuna Ada, companheira de Mandrake. Este

exige o pagamento de um antigo favor de Hermes, professor “de todos os bandidos na arte da faca” para se vingar, pois a faca simboliza o terror da trama. Em algumas circunstâncias, certas personagens são portadoras da arma branca. As digressões sobre a esgrima são recorrentes em todo o texto, o que simboliza a presença constante da violência.

Com esta elaboração, Mandrake se precipita no “caso”, quer se vingar de quem quase o matou e traumatizou sua parceira no amor. No entanto, pouco se concretiza. Mandrake sequer resolve o caso, muito menos se vinga. Fica sabendo como o caso se resolveu e a organização criminosa continuará a atuar com outros comandantes, após o suposto suicídio de Lima Prado, toma conhecimento como o caso se acomodou, e todos os que o atacaram são mortos de outras formas por outras pessoas.

Na condição de detetive, seja do gênero policial tradicional, quer pertença ao *noir*, este último um conceito mais “aberto” – Mandrake é um fracasso, e ainda assim permanece o detetive de um caso que Rubem Fonseca constrói com maestria, em um Rio de Janeiro, em um Brasil onde, não raro, há o acúmulo destes tipos de imbróglios, tantos, que ficam corriqueiros, esquecidos. Tipos como Mandrake, que começam marginalizados e, no decorrer da narrativa, se expandem gigantescamente.

A *grande arte*, como obra policialesca, apresenta-nos Mandrake como seu “detetive”. Trata-se de uma personagem de olhar catalisador. Envolve os eventos da trama, que apesar de descontraídos, são narrados por Mandrake ao final do primeiro capítulo, como um escritor filósofo. Todas as outras personagens, em algum momento, estão em atividade febril, além e aquém da realidade, o que faz com que alguns detalhes sejam descontraídos, e outros acomodados, ajustados. Na verdade, trata-se da desconstrução narrativa, paulatinamente apresentada. A verdade lógica vai sendo abandonada para ceder passagem à interpretação criadora de fatos. O narrador-personagem percebe a impossibilidade de se chegar à verdade absoluta, passa, então, a construir versões mais ou menos verossímeis. As palavras de Wexler constataam a atividade profissional de ambos: “Seja realista” (FONSECA, 1990 p.31).

Uma questão que se abordará sobre o texto é a insinuação ou mesmo o fato de suscitar a voz das personagens no livro, já que Mandrake, não tem certeza se o que o vilão expõe nos diários é crível ou não. Se o que ele reconstituiu por meio de relatos ou por experiência própria se deu efetivamente desta ou daquela forma.

2.3. Tramas paralelas em *A Grande Arte*

Interessa notar que a esgrima é um dos temas fundamentais da obra. Expresso de maneira sub-reptícia no título, a arte do uso da faca, se torna paralelo. Lima Prado, o grande respeitável financista de família tradicional, líder de um conglomerado criminoso que opera desde fraudes em licitações públicas, suborno de políticos, servidores, tráfico internacional de entorpecentes se apresenta como “serial killer” usa a faca apenas para gravar uma letra “p” na bochecha de suas vítimas assassinadas, na realidade, por esganadura.

Hermes, sargento que servira no exército tendo Lima Prado como oficial, especialista na esgrima, quando posto à prova, é derrotado por Camilo Fuentes, que usa um machete na posição do “falcão” medieval.

O paralelismo novelesco da obra centra-se também na vida sentimental de Mandrake. Nada burlesco! Mandrake sente atração pelas mulheres, uma paixão tristonha, compulsiva, em que sexo é a consequência. Rubem Fonseca constrói um verossímil inverossímil nesta trama. Uma das antigas amantes de Mandrake casou-se com seu amigo, delegado Raul, deixando-o em seguida. No fim, suas três beldades principais se juntam para pressioná-lo a escolher uma delas. Ada acaba se envolvendo com Wexler, que sempre teve por ela atração, e Mandrake fica com Bebel, simplesmente por ela ter se envolvido com ele. Sem contar com o relacionamento com a desgastada policial federal Mercedes, em sua ida para o oeste brasileiro. Suas pretendentes não são arquétipos femininos quaisquer. Ada é fisicamente desproporcional, o que ressalta seus dotes físicos com exercícios constantes na academia, Bebel, jovem recém-saída da adolescência, gorda; Mercedes tem os dentes amarelos de nicotina. Lilibeth,

uma senhora da alta sociedade enfadada com a homossexualidade do esposo, é uma aspirante à cliente do escritório de advocacia de Mandrake.

Cada uma dessas personagens é uma nuance do desenvolvimento narrativo compondo um paralelismo básico recorrente no livro. Sobre Raul, Wexler, o “Capitão Virgulino”, segurança pessoal de Lima Prado, é sinalizado a todo espaço das personagens, como foi mencionado, entretanto alguns atuam e são descritos, como Wexler numa mini-trama no transcorrer da história, sem destoar, sem contradições, o que é basilar em qualquer escritor.

Veja-se como prova policialesca das afirmações o caso da doutora Zuomira. Lima Prado se julga filho de um adultério, em que sua mãe traiu seu pai durante o casamento. Isso lhe é revelado por sua avó, matriarca da família. Na verdade, ele é fruto de um incesto paterno com uma tia louca, internada atualmente em um hospício, ela passou a vida presa no porão de uma mansão da família. Acerta altura, ele descobre ao investigar os documentos da avó recentemente falecida, que ela já não fazia mais os pagamentos do quarto particular, a mãe de Lima Prado está em uma enfermaria, quando então se encontra com a Doutora Zuomira: a par de inteirar-se da situação de sua mãe, a doutora Zuomira participa da narrativa a ponto de Lima Prado interessar-se por seu nome: “Era pra ser Zulmira, mas registraram errado. O mesmo aconteceu com a minha irmã. O nome dela era para ser Anésia e registraram Arésia. Pode acontecer uma coisa dessas? Só no Brasil” (FONSECA, 1990, p. 273).

O que se busca conhecer sobre a personagem é sua participação nos núcleos principais como coadjuvante ou figurativa. No mundo narrativo de Rubem Fonseca todas têm uma identidade, um histórico bem desenvolvido que lhe dão um ar de aleatoriedade na trama, algo que o autor consegue ao mesmo tempo em que há unicidade. À medida que os fatos vão acontecendo, o enredo então se expande, indicando ao leitor que os crimes não são, definitivamente, o fator central da obra, contudo, é o reflexo dos acontecimentos.

Algo que não tem sentido algum em enriquecer a história, que não desvenda, apenas enriquece a personagem e a narrativa é o histórico

familiar de Lima Prado. São narrados e descritos um por um, seus ancestrais, seus anseios, suas tragédias, fracassos, escândalos, o também arquétipo da família tradicional, cheia de preconceitos, vaidades, insensatez. Uma tia avô que se travestia de homem e morre em um cabaré, assassinada por uma prostituta apaixonada: a importância da avó no cenário cultural da Semana de Arte Moderna, o pai de Mitry, um aventureiro francês que passa velozmente pela família e a abandona quando o dinheiro em um determinado momento se exaure. É incrível que tudo isso tenha se perpassado em apenas cerca de trezentas páginas, há material ali para muito mais.

Percebera importância da trama se torna suficiente para garantir o lugar deste livro como obra prima do autor e da literatura nacional. O leitor não se frustra com os acontecimentos finais: a ausência do “culpado” e a fita em branco são fatos que marcam o quanto Rubem Fonseca transgrediu a narrativa inicialmente normal, de final já imaginado pelo leitor. Porém, nessa obra, nunca houve uma verdade única, trata-se de uma obra aberta. Afora isso, o livro é repleto de informações que vêm por meio dos diálogos das personagens e seus devaneios, sobre histórias e mitologias. Exemplo disso é quando em um diálogo com Wexler, Mandrake cita a hoje desconhecida Zwig Migdal, a milenar máfia judia de prostituição e tráfico de pessoas.

2.4. Sexo, violência e corrupção em *A Grande Arte*

A crítica consagrou a obra de Rubem Fonseca como que evidenciando o picaresco⁵ e burlesca, cruamente violenta, chegando a equacioná-la em uma categoria própria, designada de brutalismo.

Algumas fases de Rubem Fonseca podem ser vistas como representativas desta crueza, tão somente quando o autor vai além, a obra

⁵Diz-se dos romances e das peças de teatro cujo herói é um aventureiro ou um vadio: o romance picaresco nasceu na Espanha no séc. XVI, com "Vida de Lazarillo de Tormes. Pícaro não é retratado como uma pessoa essencialmente má, apenas amoral, com traços de humor e quase sempre de autopiedade. Exemplo: Cervantes que emprestou alguns traços picarescos a seu Sancho Pança, que não era uma pessoa má.

se reconstrói, se diversifica, se torna mais complexa e simbolista na estruturação de sua obra conforme vai atingindo sua maturidade literária.

A grande arte poderia ser bem classificada como um romance policial *noir* à brasileira: urbano, carioca e como tal, muito do que projetou o autor, acaba adquirindo uma relevância fora do real contexto em que ele passa a se apresentar.

É preciso entender a respeito de *A grande arte*, o seu universo intricado, multifacetado, grande parte do que se identifica ali como lugar comum de Fonseca, se somada em conjunto, encontra-se verdadeiramente amenizado ou vem no bojo do estilo do romance, que é um policial que alia algumas características do modo tradicional, mas que se abre para o moderno, sem transpor-se para a violência sem sentido.

Embora Mandrake busque efetivamente a solução de um complicado caso envolvendo múltiplos assassinatos, que se confundem por razões e motivos diversos, que se elucida ao final, não por ele ter resolvido efetivamente o caso ou casos, mas por ter buscado a resposta para tudo que já aconteceu – no sexo, na violência, na corrupção, nas mazelas individuais de cada personagem, em seus medos, seus traumas, suas reações aos acontecimentos que dão sentido à trama, à realidade que o autor busca reconstruir ficcionalmente. Ele vem com uma narrativa fiel, em muitos contos de Fonseca também construiu realidades absurdas, mas ainda assim, verossímeis.

Os meios de comunicação, incluindo a estética literária, têm a função de noticiar, de dizer literariamente algo não muito agradável aos sentidos, ao que é estabelecido e que se encontra em nossa esfera de domínio. No começo dos anos 1980, *A grande arte* fazia parte desse universo inusitado, como obra literária, hoje, já finalizando a segunda década do século XXI o romance antecipa a realidade, e seus enredos ocupam a jurisdição dos tribunais e o espaço nobre dos telejornais. Pereira (2015) sentencia:

Dirigida ao leitor urbano, a literatura fonsequiana apresenta a cena da metrópole protagonizada por bandidos em fúria, estupradores, mendigos, vingadores enlouquecidos, arrivistas vários, prostitutas

decadentes, entre outros tipos similares. O leitor, sujeito citadino, confirma nas páginas fonsequianas os muitos temores que a vida urbana costuma lhe proporcionar. Resta-lhe uma sensação de incompletude, de ausência ou mesmo anulação total de algum ordenamento social. Estar na cidade grande, viver ali, não significa liberdade, algum sucesso pessoal, a conquista de oportunidades. O espaço urbano se faz de muitos medos, traições, violência generalizada, extremo horror. (PEREIRA, 2015, p 2).

Em termos literários, os primeiros contos de Fonseca, e também seus romances, apresentavam ao leitor brasileiro algo que ele, leitor, suspeitava existir, que lhe incomodava, deixava o leitor efetivamente irrequieto, com receio do vazio e da desesperança.

Ter a certeza de que a vida imita a arte não trouxe nenhum consolo ao leitor, no entanto faz com que passados mais de 30 anos, as questões que enriquecem e abundem nos textos fonsequianos não possam mais, definitivamente, ser encaradas da mesma maneira. Amor, sexo, violência, solidariedade, afeto, luxúria, egoísmo, ignorância, agressividade, miséria, companheirismo, esperteza, pertinácia, presentes no caleidoscópio de *A grande arte* não podem ser vistas mais com estupor, porém como uma construção ficcional do real, do presente, do banal.

Pereira prossegue em sua análise, que secunda neste artigo de 2015, sua tese de doutorado de 2011, neste ponto, até mais atualizado e expressivo, embora continue validando algumas de suas teses perseguidas:

Apresentar ao leitor o espaço da cidade – onde mora a grande maioria do povo brasileiro – como caótico, babélico, assustadoramente violento, parece-nos uma forma vigorosa de o autor chamar a atenção do seu leitor. Uma maneira vibrante de, pelo imaginário da ficção, apresentar a esse leitor uma realidade cruel, da qual ele é parte integrante. E mais que apresentar essa realidade, agredi-lo, chacoalhá-lo, provocar-lhe alguma reação. Afinal ele é, ou deveria ser, cremos, parte também interessada em inquietante composição social. Em Rubem Fonseca, o território urbano, o mapa da metrópole ganha contornos de expressiva importância. Cenário permanente de personagens, temas e motivos do escritor, a cidade moderna, contemporânea, aparece sem disfarces para o leitor, intensamente complexa, conflituosa, desprotegida, desterritorializada, conforme diriam Deleuze e Guattari (1992; 1996; 1997).” (PEREIRA, 2015, p 2).

O fato é que a leitura de *A grande arte* pode ter causado alguma impressão reflexiva quando de seu lançamento, poderia ser vista como uma

denúncia. Todavia, hoje, embora a obra esteja mais atual do que nunca, é vista como uma crônica romanceada do lugar comum de nossa sociedade.

Na verdade, a ficção, quando calcada na observação do real, revela o oculto, e oportuniza indignação. O leitor passa pela fase da desesperança, que em uma sociedade, representa para um povo educado, o caminho da maturidade, para que evoluindo culturalmente, um dia os retratos urbanos, não da Babel carioca de Fonseca, mas desta Sodoma que ele retrata, possam ser vistos não com desesperança banal, mas como um passado culturalmente relegado. Pereira cita a alusão de Vidal à obra de Fonseca:

Vidal (2000, p.52) acentua que a fortuna crítica de Fonseca tem sido pródiga em categorias e adjetivações, numa busca incessante de definições apropriadas para a sua literatura: “realismo, realismo feroz, realismo fantástico, surrealismo, pop-art, grotesco, alegoria, hiper-realismo, pós-modernismo etc.”. Logo a seguir, sentencia certo: “a mistura de expressões mostra que o autor, um artista inquieto da frase, joga com recursos e riscos” (Idem, p. 52 e 53) (PEREIRA, 2015, p 14).

De fato, são até excessivamente pródigas às alusões que buscam definir e conceituar a obra de Fonseca. Porém, insiste-se nesta questão, apenas algumas situações que podem ser vistas como efetivamente grotescas, burlescas, entre outras adjetivações superlativas, quando isto ocorre, em especial, em *A grande arte*, Fonseca parece frisar o lírico, o fantástico, se percebe que aquela parte da ficção é só ficção, é um momento do texto em que o autor transgride com a realidade, faz uso da sua licença poética de escritor, é a quebra cognitiva.

Quando Rubem Fonseca insere o inverossímil em sua obra, como o negro anão que progride para se tornar líder em uma organização criminosa, quando projeta em uma personagem diversos elementos contraditórios, em uma trama mais incongruente ainda, é o momento em que o leitor lembra que está lendo um livro, e não um inquérito policial.

A vida sexual de Mandrake é muito debatida, porém é comum. O que há de incomum nela é talvez apenas, e isso já foi comentado pela crítica, a visão condescendente que ele tem de sua relação com as mulheres, a presunção no seu poder de sedução, o que faz da personagem

um ser muito autoconfiante ou um crápula convencido, a depender do julgamento exclusivo do leitor. Outro romance de Fonseca, *O caso Morel*, de 1973, portanto, publicado dez anos antes de *A grande arte*, talvez se enquadre melhor na visão que a crítica tem da obra do autor como um todo.

Em diversas ocasiões, sua obra se apresenta de acordo com a crítica, mas é nítido que *A grande arte* marca uma tendência diferencial em retrospecto, menos chocante, embora em 1983, em plena fase de abertura do regime militar no Brasil, possa ter tido uma significância específica para o momento, numa sociedade hipocritamente conservadora em que o oculto não se restringia aos costumes, e sim ao comportamento grotesco de nossas elites econômicas e intelectuais em relação à coisa pública, constitui em *A grande arte* um tópico traçado de forma não muito explícita.

CAPÍTULO III. O PAPEL DAS PERSONAGENS EM A GRANDE ARTE

No universo narrativo de Rubem Fonseca, às personagens são atribuídos traços sociais ou psicológicos, com marcas recorrentes de violência, sexualidade, urbanidade. Inscrevem-se numa mesma perspectiva, em eventos diferentes de um mesmo ponto de observação. Este procedimento instituiu uma espécie de contraponto, cujo efeito consiste não na mudança, do lugar ou de lugar, mas altera a direção do olhar, da atenção.

Em *A grande arte*, seu mundo sombrio clareia com uma releitura. Se há a expectativa em uma primeira leitura, se as personagens nos intrigam e assombram passado algum tempo, ao voltar-se para elas, é possível observar as camadas ocultas, as representações, o fascínio da familiaridade, e da admiração, sob a trama narrativa.

Antônio Cândido (2011) elucida essa poética do romancista, a personagem, o enredo e a ideia expressa por meio dessa correlação e como isto dialoga com o leitor. Em *A grande arte* existem diversas características que compõem esse mosaico, o enredo nos é apresentado, no começo e no fim, como um relato, coletado sob a forma de um inquérito investigado por parte do personagem principal, Mandrake.

Quando se mergulha na leitura, não importa quantas vezes o livro tenha sido lido pelo leitor, automaticamente ele se esquece deste fato, é como se estivéssemos vivendo a narrativa na cadência dos acontecimentos, entrecortada, abrupta em sua mudança.

Cândido (2011) prossegue salientando o protagonismo aparente das personagens no romance, alertando que na verdade, “só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance.”(CÂNDIDO, 2011 p 54). Isso é reforçado no presente trabalho em relação ao multi-universo de *A grande arte*, a força de suas personagens que na verdade nos passam uma visão de conjunto, de um todo.

Particularmente, em *A grande arte*, a verdade literária oculta é esta: uma obra grandiosa, com inúmeras personagens, que passa impressão de coesão, de objetividade, mas que é construída com base em uma estrutura

multifacetada que simplesmente perpassa uma visão de conjunto que não existe. Em sequência, em sua análise sobre personagem romanesca, Cândido (2011) nos põe a questão de uma forma indagativa:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CÂNDIDO, 2011, p 55).

Essa assertiva, na teoria geral do romance, aponta para diversas nuances. Só para explicitar a diferença entre duas destas prováveis, dentre outras mais possíveis, existem romances em que a ficção se constrói dentro da própria ficção, possui um dialogismo próprio, em que o autor propõe tal fato que deva de ser aceito e assimilado pelo leitor. Existem romances em que o fictício tem apoio na realidade, que é o caso do romance policial urbano de Fonseca, ou ainda usando o mesmo autor como exemplo, quando o mesmo escreve sobre o período Vargas, há aí um fundo histórico.

Cândido (2011) discorre sobre a factibilidade da personagem. Esclarece o que ocorre no real, a surpresa que temos entre uma acepção perceptiva externa de um indivíduo, e o espanto que causa o seu conhecimento parcial com base na sua expressão, na sua apresentação comportamental, na multiplicidade jamais explorada em sua totalidade de um “eu” interiorizado, o mesmo se dá em relação ao personagem na ficção literária, no romance. Enumera alguns conceitos que podem ser tomados aforisticamente: “é este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce)” (CÂNDIDO, 2011, p 57). E prossegue:

Essas considerações visam mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira

fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente a nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita, encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim, que é, na vida, o conhecimento do outro. (CÂNDIDO, 2011, p 58).

Parafrazeando a ideia, no romance temos que transmitir à personagem a capacidade de se ocultar, surpreender (tanto negativamente quanto positivamente), com o que vivenciamos na realidade todos os dias com as pessoas que nos rodeiam. Fonseca em suas construções age neste sentido. Sobretudo, em *A grande arte*, é tido como um autor preferido pelos leitores experientes, e repele os neófitos por conta de deixar coisas demais às vezes ao entendimento do leitor que deixa de perceber diversas construções lingüísticas e ignora trechos do texto sem auferir a compreensão mínima que lhe conduza de uma maneira harmônica pela história.

A técnica de construção das personagens que imitam o suposto desconhecimento da vida real marca o texto, em que os diálogos estão entre aspas como as citações de um processo, os cenários mudam sem aviso abruptamente em meio aos capítulos, a estrutura é de inegável qualidade, mas tem uma composição difícil.

Antônio Cândido (2011) discorre sobre o engessamento que a personagem passa a ter em relação a um indivíduo na vida real.

No caso do autor em relação à personagem, o seu compromisso é criar a ilusão de inescrutabilidade da personagem, em uma primeira e única leitura, de que aquela personagem é mutável, não se revela de todo, os pontos onde ele se fixa são apenas elementos sujeitos à interpretação do leitor, que vivencia em sua experiência essa ilusão de falta de completude da personagem.

Antônio Cândido (2011) caracteriza um momento de transição do romance no século XVIII como partindo de enredos complicados com personagens simples, para enredos simples com personagens complicados, personagens estes que tem que manter uma integridade e coerência ao

mesmo tempo em que se propõe em algum momento surpreender com o incompreensível e inusitado, que, repetindo-se, transmita a ilusão do mutável do ser real.

De uma forma agradável e surpreendente, poder-se-ia enunciar que, em *A grande arte*, Rubem Fonseca, se faz contraditório, monta um enredo extremamente difícil, com personagens complexas, mas, ainda assim, com sua própria fórmula, acertando.

Para Cândido (2011), há dois modos de realização das personagens: a de costume, fácil de qualificar, bem distinguível por uma série de marcações características, e a personagem de natureza mais inescrutável, profunda, aquela que provoca reações no leitor e interpretações diversas.

Mais uma vez a teoria se confunde em *A grande arte*, pois ali também as personagens parecem abarcar os dois elementos classificatórios, são distinguíveis, mas, ao mesmo tempo, possuem, inclusive as figurativas, uma profundidade reflexiva que vai além do esperado. Um ponto interessante que Antônio Cândido (2011) aborda e que se faz presente em Rubem Fonseca, quanto às personagens, é o que ele qualifica de *homo fictus*, na verdade, trata-se de um revelador de determinado elemento da condição humana que a realidade nunca se desvenda por completo. Ele expressa questões internalizadas na figura de suas personagens que são ocultas na vida real, valendo um aprendizado.

A publicação de *A grande arte*, em 1983, em meio à gradual abertura do governo militar no Brasil, talvez tenha surpreendido a nós, leitores brasileiros, muito mais do que hoje.

A memória do autor é o componente que se fixa na personagem, a sua dose de realidade, é onde a personagem busca seus elementos de conexão com o leitor. Nessa memória de Rubem Fonseca, do policial militar, do ativista político, é que brotam as personagens que se identificam com uma realidade que o leitor busca.

É importante analisar o submundo criado por Rubem Fonseca em *A grande arte*, pois o romance que tem uma personagem principal e um enredo é uma miríade desses. Quanto ao enredo particularmente ao final do

livro, nem parece que houve um apenas, mas sim que se passou pela experiência de vivência de muitas vidas na ludicidade do prazer da leitura.

Em alguns momentos por sua vez, personagens marginais, que deveriam comumente ser figurativos, assumem momentaneamente o papel de protagonistas, e também ao final da leitura poderia se indagar se a figura principal de Mandrake não teria ficado empobrecida por ter compartilhado os holofotes com tantos figurantes e coadjuvantes, mas a resposta será: não, ao contrário, esses momentos em que Rubem Fonseca descreve detalhes de seres e fatos que parecem dissociados da trama principal, tem-se o incrível condão de tornar a leitura mais agradável e enriquecedora.

3.1. A Grande Arte sob a ótica da teoria da literatura

Kate Hamburger, em a *Lógica da Criação Literária*, introduz o tema teórico afirmando que as artes só são compreensíveis sob o prisma da estética, e não da lógica. Como a literatura ocupa um lugar específico no universo das artes é possível estabelecer uma lógica diferente para a produção literária.

Como as “tintas” da literatura têm fulcro na Linguística, a lógica literária dela deriva, embora seja efetivamente uma expressão artística. Daí o inverossímil, em literatura, ser enquadrado no mais das vezes sob o epíteto de “licença poética”. Senão vejamos, em *A grande arte*, a personagem principal chama-se Mandrake. Ora, já foi visto em tópicos anteriores que a inspiração para a criação de tal nome próprio advém de uma série de histórias em quadrinhos dos anos 1930-1940, que chegou a ser editada no Brasil até meados dos anos 1980.

No entanto, a ficção policial de Rubem Fonseca segue não apenas a lógica policialesca, misto do policial tradicional e do *noir* revisto, melhorado. Todavia, ainda tem um forte apelo ligado à realidade da política do Brasil, do universo urbano da cidade do Rio de Janeiro. Os costumes são naturalmente sensualizados: a violência é rotineira, banal, mesmo em suas acepções e tramas mais estranhas.

O nome da personagem central, aqui tomado como exemplo, remete ao inverossímil. Supostamente ninguém em nossa realidade se chama Mandrake, quando muito um mágico de festas infantis desconhecido poderia adotar tal prenome no exercício de sua profissão, em uma referência que ainda poderia ser compreendida, em 1983, quando da primeira edição de *A grande arte*, porém dada a obscuridade desta referência, em nossos dias já teria sido tida como em desuso.

Não há, pelo visto, um compromisso da literatura, tampouco da obra de Fonseca, com a realidade, mesmo que a realidade faça parte de seu enredo. Mandrake, até que o leitor se acostume com sua existência de personagem, lembra sempre essa liberdade ficcional, um marco de descomprometimento com a dimensão do real.

Kate Hamburger, ainda em linhas introdutórias, cita Hegel: “Aquele arte toda especial em que toda arte começa a se dissolver” (HAMBURGER, 1986 p.9) – em que o famoso filósofo obviamente se refere à literatura. Assim, ela tenta resolver talvez alguns séculos de controvérsia em teoria literária, encaixa-se perfeitamente no panorama do submundo do universo fonséquiano – o sentido de que, literatura sendo arte, o é diferentemente de todas as artes, não apenas calcada no senso estético, mas também na lógica linguística, que é o instrumento pelo qual o texto literário se apresenta ao seu apreciador, o leitor.

Já ao iniciar o corpo de sua obra, a autora aponta, no primeiro parágrafo o seguinte:

O tema fundamental da lógica da criação literária, afinal, não é outro senão a tensão conceitual “criação literária e realidade” que, explícita ou implicitamente, sempre serve de base às considerações da Teoria Literária. Trata-se, entretanto, de definir, no sentido de seu confronto, as duas noções ligadas e ao mesmo tempo opostas nesses conceitos conhecidos, tratados mais ou menos de forma popular, defini-las com maior nitidez do que costuma acontecer no emprego corrente da literatura. (HAMBURGER, 1986, p.1).

Diferente da realidade, usando a mesma como material de construção, a autora alerta que este conflito se restringe em sua obra ao universo da literatura, e não à polêmica sobre realidade na teoria geral do

conhecimento. Mas atentos à comparação, em um trecho de *A grande arte* ressaltamos um exemplo da questão:

Após tomar o café, Lima Prado entrou no banheiro do escritório. Sobre a banca da pia estava o Livro *Collectionneurs d'armes de poing*. O livro nunca saía dali e Lima Prado lhe atribuía misteriosos poderes laxativos. 'Bien que lês pistolets européens Le plus anciens remontent aux toutes premières annés du XVI siècle, il fallut attendre 1537 pour trouver la première arme de poing susceptible d'être conisderée avec suffisamment de garanties comme étant française. Il s'agit d'um pistolet de style germanique, portant l'inscription 'Vive Bourgogne 1537' sur La poignée' – e Lima Prado começou a defecar com prazer. Era sempre nessa parte – 'Vive Bourgogne' – que ele desonerava os intestinos. Depois sentou-se no bidê de louça inglesa que mandara instalar no banheiro e lavou o ânus com sabão medicinal, laboriosamente. Ele nunca usava papel higiênico, por mais macio que fosse. "(FONSECA, 1990, p 183).

Observe-se que a personagem cuidadosamente construída por meio de um insólito caso de incesto, o vilão misterioso da história, dono de uma psicose complexa, assustadora, representante da degeneração moral de nossas elites, se vê, em um dado momento, descrito de uma forma grotesca, humorística até, que tem prazer anal ao ler um livro em francês sobre armas de fogo, e ao chegar sempre no mesmo trecho do livro, defeca como em um orgasmo, depois lavando o ânus cuidadosamente com sabão medicinal.

A natureza da quebra cognitiva ficcional de um momento para o outro na narrativa, foge da realidade e espanta o leitor com uma situação implausível, inimaginável.

Depois de discorrer enunciando Aristóteles como o precursor de um entendimento da teoria literária em sua poética, da linguagem como um fenômeno logístico que comunica ao leitor a estética do espírito literário, Kate Hamburger retorna a Hegel, dizendo que ele:

Separa nitidamente aqui o lado lógico do lado estético da criação literária, embora não tenha examinado a fundo o problema da linguagem em si, nem reconhecido a relação entre a sua função lógico-gramatical e a da construção da poesia. O que importa, porém, neste contexto, é a tese de Hegel de que a criação literária está em perigo de ser dissolvida como arte e, conseqüentemente, o sistema da Arte, porque ela pertence ao sistema geral da imaginação e do pensamento, sendo 'a imaginação mesmo fora da Arte o modo mais frequente da conscientização'. Nesta verificação aparece aquela noção de realidade que é a única que

contém o critério de forma e das formas literárias: a realidade, que existe no modo do pensado, isto é, como objeto da imaginação e de todo gênero de descrição. ‘O pensamento’, diz Hegel, ‘volatiliza a forma da realidade na forma de conceito puro, e embora compreenda os objetos reais em sua particularidade essencial e em sua existência real, sempre eleva esse particular ao elemento ideal geral, no qual somente o pensamento está alojado. (HAMBURGER, 1986, p 7).

Impossível não associar Beth Brait (2002) em sua análise de personagens, a esses aspectos defendidos por Kate Hamburger (1986) quanto à teoria literária, em que, se valendo de Hegel, determina que a literatura se desenvolve enquanto Arte em conceitos puros, cujo término da construção se dá a partir do exercício do livre pensar do leitor, em detrimento muitas vezes do esforço do autor em traçar linhas pré-determinadas do enredo e das personagens.

Quando Rubem Fonseca (1983) traça seu enredo, constrói seu caleidoscópio de personagens centrados na personagem Mandrake, embora crie uma estética própria, uma arte literária para tal tenha de obedecer aos princípios da lógica da linguagem, ele ao mesmo tempo depende da internalização do pensamento do leitor para determinar o resultado final.

O conhecimento literário, não da teoria literária em si, porém o conhecimento em literatura enriquece a experiência do leitor em *A grande arte*. O livro é referenciado do começo ao fim, o que faz dele um exemplo complexo de construção artística literária baseada em uma lógica não só linguística, mas histórica, sociológica, psicológica. Em certo trecho de *A grande arte*, a personagem Mitry, criada para ser uma espécie de catalisadora da trama, sem ser um coadjuvante importante, tanto que é facilmente descartado, aparece em uma cena com alguns amigos em uma festa “descolada do Jet society” em que mostra uma obra de arte a um de seus confrades:

Vê? Um dos Três Estudos de Lucien Freud, Bacon é um gênio. Lucien é um porco, uma pasta amorfa que se projeta para fora desse cubo transparente que bifurca seu corpo e nos permite antever todas as partes de sua integridade decomposta. Não diga’, Mitry agarrou o braço de Monteiro com força, ‘que minhas palavras são apenas retórica alcalóide; antes, preste atenção ao pé dele, ao nariz, as mãos, Jesus Cristo, as mãos, ele não tem mãos!’ Mitry

acendeu outro spot no teto, fazendo brilhar o amarelo e o marrom da tela (...). (FONSECA, 1990, p 192).

Haverá leitores que ficarão se perguntando o que é uma retórica alcaloide - sem perceber que a festa narrada no trecho é movida a cocaína, e que a expressão equivaleria a “papo de drogado” – quem sabe, em um futuro próximo para entendimento das novas gerações de leitores, e de boa parte da existente, não sejam necessárias adaptações de sentido como estas?

O leitor pode não perceber o requinte do especialista em arte na personagem Mitry, que monta um espaço para exibição de uma tela, em que a iluminação do ambiente pode ser manipulada para se apreciar vários ângulos e até truques de luz escondidos pelo pintor que se revelam conforme o ângulo e a luminosidade que o apreciador tem a sua disposição.

Em um simples parágrafo muita informação disposta artisticamente, de maneira literária lógica, no entanto, a depender de quem lê, o esforço de construção todo será em vão. O pensamento é sempre puro, mas nem sempre é rico, às vezes pode ser pobre.

3.2. Conceito de enunciado e a enunciação “à moda fonsequiana”

Ao se propor uma análise da obra de Rubem Fonseca, em *A grande arte*, sob um prisma da teoria literária, com enfoque no trabalho de Hamburger (1986) – que como vimos, estabelece a literatura ficcional como uma forma de arte – e como tal, deveria ser ilógica, mas não o é, a autora qualifica a literatura como a única forma de arte em que sua estética não pode prescindir da lógica, ou mesmo que há um aparato lógico na construção desta estética. Então se buscou exemplificar alguns elementos constitutivos desta lógica no texto de Rubem Fonseca.

Da mesma forma, não haveria sentido em explicitar a continuidade do pensamento de Hamburger (1986), sem traçar um paralelo prático para com a obra de Rubem Fonseca que é objeto do presente trabalho.

Ocorre que, em todo o seu trabalho, a parte mais densa de *A Lógica da Criação Literária*, são justamente as páginas 15 a 37 do livro, em que se conceitua o que se poderia chamar de Teoria da Enunciação.

Pode-se dizer que Hamburger (1986) tenta, em um curto espaço, dar ao leitor um entendimento elementar das diversas colocações epistemológicas da enunciação. Como se importasse mais dizer o que a enunciação não é para a literatura ficcional, e só então introduz o significado que quer a enunciação na literatura. Portanto, para redimir a complexidade da obra referencial, recorreu-se a outras fontes mais claras e explicitas neste único ponto que por ser introdutório é sempre fundamental. Assis, em um fichamento para o glossário *Ceale* esclarece:

O termo enunciação refere-se à atividade social e interacional por meio da qual a língua é colocada em funcionamento por um enunciador (aquele que fala ou escreve), tendo em vista um enunciatário (aquele para quem se fala ou se escreve). O produto da enunciação é chamado enunciado. No campo dos estudos da linguagem, assim como tantas outras noções, a de enunciação apresenta variações na forma como é definida, conforme a abordagem teórica em que seja tomada. Bakhtin, Benveniste e Ducrot estão entre os autores mais citados relativamente a essa noção. A despeito das variações no modo como essa concepção é tratada teoricamente, normalmente ela é tomada em relação direta com a noção de enunciado, pois, sem o dizer, ou seja, sem a enunciação, não há o dito, isto é, não há o enunciado. A compreensão do enunciado – oral, escrito ou organizado por meio de múltiplas semioses (linguagens) – pressupõe sempre a situação de enunciação. É dela que vêm as orientações para o sentido do enunciado: (i) quem enuncia (seu papel social e conhecimentos partilhados com o enunciatário); (ii) a quem se dirige (seu papel social e conhecimentos partilhados com o enunciador), (iii) onde ocorre (lugar físico: sala de aula, cantina, p. ex.; espaço institucional: escola, tribunal, igreja, p. ex.); (iv) quando ocorre, entre inúmeras outras condições. Isso significa, ainda, que o enunciado, embora se revele em uma materialidade linguística, pois dela depende, não é uma realidade da língua; é uma realidade do discurso."(ASSIS, 2013).

Na fala de Assis (2013), parece tudo muito simples, entretanto, na teoria de Hamburger (1986), não o é, pois ela tenta criar uma nova subcategoria específica da enunciação. A enunciação, nas próprias palavras de Hamburger, (1986, p 14) seria “o fenômeno do enunciado não foi até hoje, propriamente, percebido e descrito” – ou seja, é um lugar comum da gramática, da lógica, da Teoria Geral do Conhecimento e também da Teoria

da Linguagem, dentre outros ramos epistemológicos, sem nunca ter sido elevado a condição de uma Teoria da Enunciação em si, que é o que tenta propor como uma ferramenta de compreensão da criação literária.

Quem mais se dedicou a uma Teoria da Enunciação, foram os autores e pensadores russos, e dentre eles, o de maior destaque é Bakhtin (2003), que estava em uma situação muito peculiar, após ser perseguido pelo regime soviético, buscando por meio de seus serviços a reabilitação diante do regime político governamental de seu país, dedicando-se ao estudo profundo da retórica, do discurso, para auxiliar ideologicamente o regime comunista, calhando que antes mesmo da queda do regime soviético, veio ao encontro dos cursos de comunicação social no ocidente.

Hamburger, não deixou de perceber este viés, e taxativa se pronuncia:

A Teoria da Comunicação merece alguns minutos de nossa atenção, porque aqui aparece uma noção de sujeito que também pertence somente à linguagem, a vida falante, sem aparecer na Gramática e na Linguística formais. É a noção de sujeito que, emprestada da técnica do rádio, é designada como emissor e cujo contrapolo é o receptor. É assim que diz Karl Bühler em sua Sprachtheorie (Teoria da Linguagem): 'A palavra 'eu' representa todos os possíveis emissores de comunicações humanas e a palavra 'tu' a classe de todos os receptores". Esta fórmula para a comunicação indica ou, ao menos, deixa entrever em que a Teoria da comunicação difere da Teoria da Enunciação. Enquanto esta última se revela como a teoria da estrutura e sobretudo da estrutura oculta da linguagem, a Teoria da Comunicação ou do discurso somente concerne à situação da linguagem falada. (HAMBURGER, 1986, p 19).

Na verdade, o que se qualifica de "técnica do rádio", quanto à enunciação, vai bem além, e os Teóricos da Comunicação, embora eles mesmos não se qualifiquem desta forma, investigam as possibilidades da comunicação na linguagem simbólica, na literatura, na linguagem corporal, nas cores, nas simetrias, - não se deve esquecer que eles buscavam compreender os atalhos do pensamento que facilitam a compreensão, a empatia, à adesão, em um refinamento da retórica, da arte do convencimento.

A enunciação na literatura seria espécie da qual Hamburger (1986) chama de Teoria da Comunicação seria gênero. O que difere talvez é que,

sendo a literatura uma Arte que escapa à Arte, que tangencia a si mesma, ela é mais livre, mas, ainda assim, como já foi citado anteriormente por Hamburger (1986) ao mencionar Hegel, a literatura, por estar na seara da imaginação é uma forma de conscientização.

É bastante difícil objetivar uma análise literária específica, sem discorrer sobre o entendimento dessa análise, talvez incorrendo no mesmo equívoco que Käte Hamburger comete em um único trecho de sua obra (que se deve recordar, originalmente foi produzida em 1975 – e o panorama do debate literário da época tem uma importância fundamental na tessitura de sua teoria, o que é mais um subsídio que haveria de ser aqui compreendido se não significasse mais uma bifurcação no caminho pretendido).

De toda forma, em termos objetivos da literatura, Bakhtin, por exemplo, sofreu grande influência de uma escola cognominada de “Formalismo Russo”, e dentre estes formalistas, alguns como Boris Eichenbaum chegam a ser mencionados por Käte Hamburguer, sem esquecer talvez um dos mais famosos, Viktor Chklovsky – que buscavam efetivamente, grosso modo, uma ciência da literatura, a transformação temida por Hegel, um tangenciamento rumo contrário ao da estética. Pires (2014), sobre Bakhtin elucida:

O enunciado é o objeto de estudo da linguagem, mas ele não deve ser estudado isoladamente. O momento de seu acontecimento - a enunciação -, bem como a situação social que a envolve, constitui a relação entre sujeitos, fazendo da interação social o fundamento semântico de todo o discurso. Todavia, longe de prescindir dos elementos da língua, Bakhtin integra-os à sua análise enunciativa, fazendo do sistema normativo o suporte para a transcendência dialógica. A coerência do pensamento multifacetado de Bakhtin perpassa sua obra e foi expressa nas ligações que embasaram sua proposta teórica e seu método de pesquisa à sua filiação filosófica, deixando sempre claro que o importante para ele era a investigação do ser humano, social e público, em permanente relação intersubjetiva de alteridade, através da compreensão de seu discurso. Concluindo, enfatizamos que a teoria bakhtiniana foi e continua sendo essencial para os estudos que envolvem a enunciação, pois expressa de forma clara, engajada e coerente a relação sujeito-linguagem-história-sociedade, vendo na enunciação o verdadeiro fundamento dessa relação. Em outras palavras, pela enunciação, Bakhtin recuperou o sujeito para o discurso e instituiu um processo de intersubjetividade no qual a identidade é um reconhecimento desse sujeito através do outro. (PIRES, 2014, p. 47).

Não há dúvidas, pois, que o objeto do estudo da enunciação por Bakhtin não era a literatura (e sim “a investigação do ser humano, social e público), embora fosse calcado no trabalho dos literatos do formalismo russo, precursores da teoria literária do século XX– que forçosamente Käte Hamburger reconhece como sendo essenciais para um desenvolvimento da Teoria da Enunciação, em literatura.

Para dirimir quaisquer controvérsias, acrescentamos dois trechos de um artigo de composição de Figueredo (2014), em que trata de discernir um conceito mais destilado e recente da Teoria Literária:

Primeiro é preciso definir o que é Teoria da Literatura. Para tanto, podemos recorrer a muitas e antagônicas ideias do que é a Teoria; mas, para sermos pontuais, o que podemos dizer é: ***Teoria da Literatura é o estudo e a sistematização da Literatura como área do conhecimento, bem como os modos de análise deste campo.*** Muita coisa foi omitida nessa definição, pois dentro do próprio campo, ainda hoje, é visível um grande racha sobre o que é a tal da Teoria e qual é a sua utilidade. O fato é que ela como campo do saber é muito recente dentro da Literatura. Antes, ao se falar sobre o assunto, não se dava tanta atenção apenas à Literatura e sim ao conjunto das Artes como um todo. A isso se dava, ou ainda se dá o nome de Estética. Até esse ponto nomes como Platão e Hegel – só para ficarmos-nos mais conhecidos – discutiam a validade da Literatura para a vida do ser humano, seu valor ao meio social, implicações de determinadas técnicas, o que era belo, valor da arte etc. etc. etc. Poucos foram os casos em que a Literatura teve um tratamento priorizado frente às outras artes; no entanto, eles existiram. Aristóteles e sua *Poética* dissecaram as tragédias gregas, mostrando como algumas chegavam à mimeses e quais caminhos seguiram para tanto. Assim seguimos até o início do século XX quando se construiu a Teoria Literária como a conhecemos hoje (FIGUEREDO, 2014).

O autor mencionado acima coloca a Teoria da Literatura como uma tentativa de sistematização, valendo-se, por conseguinte, de um ou vários métodos. Interessante observar a referência às mimeses aristotélicas que constituem o cerne do trabalho de Käte Hamburger. E ele prossegue no segundo trecho:

Aqui temos um grande aumento das perspectivas especulativas sobre o assunto, dado até então somente à Filosofia. Dos Estudos Culturais à Desconstrução, passando pela Escola Pragmática americana e pelo Formalismo Russo, a arte de escrever começou a ser analisada por todos os meios possíveis e velhas discussões sobre o valor e a utilidade do campo foram reaccesos e intensificados. Dependendo do ponto de vista teórico adotado,

podemos ver a Literatura como meio para algo ou como fim, como sinal de mudança ou registro de uma época, como sintoma da evolução – ou não – da psique humana ou um traço de que ela se mantém a mesma durante o correr dos milênios. O importante para nós, neste momento, não dizer quais ou tais estão certas ou erradas, apenas demonstrar que cada parte de um ponto de vista teórico diferente, sendo que cada vez mais o ponto de partida não é a própria Literatura e sim a Psicanálise, a Sociologia e a Linguística – para darmos nomes aos principais. (FIGUEREDO, 2014).

Um parêntese necessário a essa exaustiva explanação, refere-se a um trecho seguinte de Figueredo (2014), que aqui não reproduzimos, mas que já se observou em inúmeros comentários sobre a Teoria da Literatura e, por conseguinte também, em relação a uma Teoria da Enunciação, que é ao comum leitor, tudo isto é irrelevante, mas que aos estudiosos da literatura, e não só esses, mas principalmente os autores, aí devemos encaixar Rubem Fonseca. Há cada vez mais uma preocupação com a parte teórica da construção do texto ficcional – com os processos que envolvem a criação de um romance por exemplo.

E por fim em um excelente artigo de Lima, sobre *A Lógica da Criação Literária* de Käte Hamburger, que encontramos um modelo prático viável para aplicação e o estudo da enunciação. Começam-se algumas definições:

1. Ela segue o caminho da “lógica” da criação literária, em detrimento da busca estética. Esse encontro da “lógica” se dá, essencialmente, por aspectos linguísticos.
2. Na busca dessa lógica, focalizará a tensão conceitual entre “criação literária” (apenas como literatura narrativa e dramática) e “realidade” (“realidade” em seu sentido de confronto ou relação com a ficção).
3. Ela segue, ainda, o pensamento aristotélico da mimesis (como sinônimo de poiesis) como ficção em que a personagem surge no texto através de suas próprias ações e de sua voz.
4. Propõe que se estude e estabeleça a linguagem da criação literária justamente pela diferença com a linguagem da realidade.
5. Para isso, vai pelo caminho inverso: examina os critérios da linguagem não poética, ou seja, da linguagem comprometida com a realidade, o sistema enunciador da linguagem, do enunciado de realidade. (LIMA, 2016).

Estabelece-se, em Hamburger (1986), seguido por Lima (2016) que confirma de maneira esclarecedora esse quesito, de que há uma realidade

ficcional, como em *A grande arte*. O leitor se antevê conscientemente a degustar uma leitura que é obviamente ficção, mas ao mergulhar na leitura, ele perpetra o universo desta realidade subjetiva do universo ficcional, Mandrake e todas as demais personagens ao seu tempo têm voz própria, as personagens são as enunciadoras e a trama o objeto enunciado, algo que já foi reiterado aqui, quando Brait (2002) analisa a construção das personagens.

Há um compromisso limitado óbvio pelo texto, com uma reconstrução de uma realidade tangível, externa, em que a preocupação com a criação literária está em encontrar os mecanismos que proporcionem ao leitor imaginar esta realidade. Lima (2016,) prossegue em sua explanação:

“Toda enunciação é uma expressão da realidade”, disse a escritora –, usando para isso textos publicados aqui no Brasil, para maior entendimento da pessoa leitora brasileira e porque, em síntese, é a nossa cultura que nos interessa, afinal. Para tal, no entanto, é necessário que se entre antes em contato com certos conceitos estabelecidos pela estudiosa. Enunciado O enunciado, que sempre é um enunciado de realidade, é a enunciação de um sujeito-de-enunciação sobre um objeto-de-enunciação (o conteúdo). O caráter e a função do enunciado são reconhecidos pelo enfoque no sujeito-de-enunciação. Enunciação apresenta-se como a estrutura sujeito/objeto da língua. No enunciado “eu enuncio algo” (enunciação em si): o enunciado é a enunciação de um sujeito (eu) sobre o objeto (algo). A fórmula de enunciação, segundo a filósofa alemã, não é válida para a criação do gênero narrativo, o que é um dado extremamente relevante como diferencial para se conhecer o gênero narrativo. Mas ela é válida em todo o domínio restante da linguagem. A estudiosa também reconhece a validade da fórmula da enunciação para a criação lírica. Como afirma que toda enunciação é uma expressão da realidade e fundamento para determinar a diferença “realidade” X “criação literária”, já podemos inferir que Käte, então, aparta o gênero lírico da criação literária e o aproxima da realidade. (LIMA, 2016).

Tomamos aqui um trecho de *A grande arte*, uma espécie de prólogo não especificado, com o qual Rubem Fonseca introduz de uma maneira que tende ao mistério e a indução de um medo, no leitor, que em uma primeira leitura sempre sente um impacto inicial que atrai e assusta ao mesmo tempo.

O personagem Lima Prado, o vilão, ou pelo menos o vilão protagonista, que ainda não se identifica, começa por discorrer corriqueiramente sobre a arte da esgrima com armas curtas. Então se sucedem os dois parágrafos abaixo:

A mulher estava deitada ao seu lado falando banalidades. Ele olhou à sua volta. As paredes eram pintadas de verde, como certos hospitais. Havia um toca-discos, coberto por uma capa empoeirada de acrílico, ao lado de uma televisão portátil. Uma lata de talco ordinário estava sobre a cama e ele tocou-a com o pé descalço. Não adiantava imaginar por que fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer. O “p” não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina. (FONSECA, 1990, p.9).

Esta é uma amostra do que seria no romance de Rubem Fonseca, o que a personagem Mandrake denomina como “os cadernos de Lima Prado”, - e o interessante, é que sendo a priori um diário – o autor, Lima Prado não se refere a si mesmo em primeira pessoa, e sim, o diário-caderno, é como que narrado por um observador onisciente que se refere a Lima Prado na terceira pessoa.

A ação, as observações, os comentários, as reflexões, que se dão como se este narrador onisciente estivesse perpetrando o pensamento de Lima Prado, parecem ocorrer em um tempo presente.

Seguindo o que foi posto até aqui, o sujeito da enunciação no texto, é um presuntivo e ainda não identificado Lima Prado. Mas não o é. Ao final do trecho de explanação, em que ocorre a cena de um homicídio, entra Mandrake se manifestando da seguinte forma:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das conversas com Miriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e induções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse) o vendedor de armamento bélico. Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal direta, ou segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um

advogado acostumado, profissionalmente ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1990, p 10).

Este último trecho foi, aliás, mencionado no presente trabalho em linhas pretéritas, dada a sua significância. O personagem Mandrake finaliza o que seria uma anotação autobiográfica de Lima Prado, narrada de maneira estranha, algo acontecido sendo dito no tempo presente, e o que seria o sujeito de tal enunciação, ainda não apresentado, refere-se a si na terceira pessoa como se trata de outro, e então se percebe que há uma sobreposição, uma inversão, o sujeito da enunciação é Mandrake, e os relatos de Lima Prado são objeto dessa enunciação.

Há uma diferença também na forma como primeiramente Lima Prado se apresenta. Käte Hamburger denomina de “sujeito teórico da enunciação”, que é irrelevante para o objeto enunciado, totalmente diverso de Mandrake que se apresenta como o sujeito histórico da enunciação, aquele que traz a realidade da ficção à tona.

O sujeito da enunciação pragmático que Käte Hamburger evidencia está presente em ambas às narrativas, porém como visto, um se faz em uma construção teórica, primeiramente, pois na verdade trata-se de um objeto da enunciação sendo apresentado, no entanto, isto só se revela no momento que o personagem Mandrake intervém, se revelando ele sim, o sujeito da enunciação.

Este último trecho, sob o ponto de vista da lógica da criação de Rubem Fonseca, é o elemento mais importante da análise de toda a obra, pois ele determina que todas as outras vozes no livro, mesmo quando parecem, não são sujeitos enunciadores, funcionam como um relato de um escrivão de polícia de uma ocorrência policial, todas as falas estão entre aspas, como é comum em um depoimento policial.

Daí se pode deduzir que uma das características da obra como um todo é que ela só tem um sujeito enunciador, de certa forma remonta a tradição antiga do policial em que o memorialista cumpre esta função sendo que a noção disto se perde no texto, da parte do leitor, que se envolve com o enredo e a aventura. Essa característica de um sujeito enunciador único passa a ser irrelevante.

Um exemplo semelhante se encontra no livro *Os Crimes do ABC*, de Agatha Christie (1983), quando a personagem memorialista, o capitão Hastings explicita o modo de sua narrativa: “para esta narrativa usei meu método habitual de relatar somente incidentes e cenas por mim presenciadas. Certos capítulos, portanto, foram escritos na terceira pessoa”.

Quando Mandrake põe entre parênteses que o nome do negociador de armas com quem conversou e lhe esclareceu sobre coisas que acontecem em determinado momento no apartamento de Mitry, não é na verdade Monteiro, busca-se o dialogismo com a veracidade, é o olhar da realidade ficcional com a realidade tangível – pois obviamente, durante o relato de uma ação criminosa verdadeira, o historiógrafo de tais eventos, caso fosse publicá-los, tomaria cuidado em não identificar alguns dos atores dadas as possíveis repercussões. Cria-se no texto os elementos da veracidade na construção desta realidade ficcional.

Poder-se-ia explorar mais a lógica deste criacionismo literário de Käte Hamburger, porém o essencial sobre um prisma debruado sobre *A grande arte*, é que Rubem Fonseca, em um único parágrafo final de um primeiro capítulo, transforma sua personagem em um único sujeito de enunciação de todo o texto.

Na maioria dos romances e contos policiais, o narrador personagem ou histórico, ou ainda o narrador onisciente – no caso seria uma personagem-sujeito de enunciação teórico, concede a voz ativa a outras personagens que também se caracterizam como sujeitos da enunciação em determinados núcleos do corpo de um texto. Rubem Fonseca transforma *A grande arte* em uma espécie de inquérito policial, sem que os leitores, após mergulharem na narrativa, percebam ou se importem com isso.

Rubem Fonseca faz de Mandrake uma personagem sujeito de enunciação que se alterna entre histórico e teórico, pois nos trechos em que Mandrake não aparece, ainda assim é ele quem está reconstituindo a história, só que naquele momento, ele não é relevante, não faz parte, ainda é ele que narra – algo que se poderia taxar de um inquérito romanceado.

A realidade do objeto de enunciação, a realidade ficcional policialesca em *A grande arte*, é a realidade interpretativa de uma única personagem. A coerência do conjunto do texto se dá por meio de um subterfúgio de Rubem Fonseca somado a recursos de estilo, que fazem com que a multiplicidade de ações e de personagens torne o caleidoscópio fonsequiano decantado pela crítica, tenha como elemento de destaque o fato de que uma única personagem histórica, sujeito da enunciação, transforme sem que se perceba, todo o restante em objeto da enunciação.

Um comentário adicional, que corroboraria essa ideia é o de que as personagens femininas correspondem sempre às expectativas que Mandrake faz delas, não estão tendo voz própria, o comportamento registrado por Mandrake é o fato que ele narra outras personagens, o que as outras personagens julgam pensar, na verdade é sempre o que Mandrake determina que elas reflitam ou deveriam refletir.

O código da unicidade de uma obra tão múltipla e detalhista até naquilo que julgamos serem figuras marginais na história, coadjuvantes de menor relevância, está na voz sobreposta ou oculta da personagem principal, de Rubem Fonseca não se pode esperar que essa lógica construtiva tenha partido do acaso, sendo sim mais uma revelação de sua consciente maestria de autor.

Rubem Fonseca é o autor da personagem Mandrake, e essa personagem, é a autora da realidade literária de *A grande arte*. Mandrake é o *alter ego*, um “segundo eu” de Rubem Fonseca na realização do livro, sujeito da enunciação, portanto.

3.3. Do Neonaturalismo, ao Hiper-realismo e a transposição de *A Grande Arte* para a cinematografia pós-moderna

Inicialmente, o Naturalismo surgiu na França, em 1870, com a obra *Germinal* de Émile Zola. O livro trata das precárias condições de vida dos mineradores de carvão na França, do século XIX. O trabalhador é apontado como um produto, um ser incapaz de agir racionalmente, desprovido do livre-arbítrio, ou seja, um mecanismo perfeitamente comandado por vários

fatores: pelas leis físicas e químicas, pela hereditariedade e, principalmente, pelo meio social, além de estar sempre disponível para receber forças incontroláveis. Para os naturalistas, o homem é um brinquedo nas mãos do destino e deve ser estudado à luz da ciência.

Tal referência encontrou terreno fértil na literatura. Vários escritores, igualmente europeus, passaram a se tornar representantes fiéis das doutrinas naturalistas, com a criação de personagens e enredos capazes de exemplificar os proclames de Émile Zola, considerado o precursor de uma literatura capaz de levar a descrição realista aos extremos da crueza e denúncia dos “lados podres” do homem. Para ele, “o romance deve ser um estudo objetivo das paixões”, cada capítulo deveria ser “o estudo de um curioso caso fisiológico”. (*apud* SODRÉ, 1992, p. 47).

Nesse sentido, na literatura Naturalista, temáticas do cotidiano urbano, como crimes, pobreza e intrigas são constantes, e a análise dos desvios de conduta do ser humano é marcada pela influência exercida pelo meio em que o indivíduo está inserido ou pelas relações sociais a que ele se submete. Assim, na obra de Rubem Fonseca, ficam evidenciadas as correlações com o movimento naturalista do séc. XIX, uma vez que a apresentação de personagens brutalizadas, de comportamentos desajustados é recorrente nos textos desse autor.

Este neonaturalismo fonsequiano é percebido em recorrentes temáticas, como a desenfreada urbanização e a conseqüente violência urbana, fruto das desigualdades sociais. Rubem Fonseca demonstra pleno conhecimento de seu papel nessa atmosfera em que o real e o natural se agregam. A linguagem direta, objetiva, com estruturas pormenorizadas dá sinal da angústia das personagens frente às situações do cotidiano, bem como da intenção do escritor em se mostrar observador atento e questionador do real.

Zola (1982), na consciência dos limites de sua teoria, esclarece: “Não somos nem químicos, nem físicos, nem fisiólogos, somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências”. Assim, nos romances naturalistas, o que o autor deve observar é que:

O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... Ele deve ser fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado e bem observado o fenômeno, surge a ideia, intervém o raciocínio, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada, dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle para hipótese ou ideia preconcebida. A partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se instantaneamente em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência – exatamente como os de uma observação ordinária – que o intelecto reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados (ZOLA, 1982, p. 30).

A *grande arte* carrega consigo a tradição ideológica do Realismo, indubitavelmente, na sua intenção de apresentar uma realidade tida como plausível e compreensível. Nesse sentido, o submundo é deslindado, colocado à prova para análise do leitor, sem que se tenha espanto diante do que é exposto, uma vez que é inerente à condição de qualquer ser humano.

Prova-se, portanto, que a obra se insere também na ideologia Naturalista. O comportamento das personagens acontece em um espaço subterrâneo, onde a lei e a ordem se confrontam com comportamentos quase que animais, já que o sexo é moeda de troca e a falta de ética é o cenário para os acontecimentos mundanos. É o submundo fonsequiano.

O conceito de verossimilhança é levado ao extremo, acontece quando o texto se relaciona intimamente com o concreto do que acontece na narrativa. *A grande arte* invoca o princípio do que é real, porém não verdadeiro, na atitude de suas personagens. “Seja realista... a verdade não nos interessa”. É dessa maneira que o protagonista Mandrake recebe o conselho mais importante para desvendar a trama da ficção. Wexler, sócio de Mandrake na advocacia, é o exemplo para o que foi afirmado anteriormente, uma vez que se aproxima dos fatos concretos e se afasta das vivências comuns. A obra se aproveita de ambas as atitudes: do gelo concreto dos espaços urbanos e o desejo de não lutar mais contra aquilo

que fere a vivência humana, mas também da intenção de demonstrar as experiências íntimas, dolorosas, agonizantes.

A obra de Rubem Fonseca, enquadrada nas bases naturalistas, revela ser possível a afirmação de que se trata de uma literatura realista e urbana, apegada à violência e ao sujeito. Nota-se, então, que o estilo fonsequiano não é o da narrativa de grandes ações, mas sim o espaço para a expressão do mal-estar do sujeito e do empobrecimento das experiências vividas por ele, é o hiper-realismo que usa a realidade para desvendar a existência por trás do aspecto banal do cotidiano.

A *grande arte* desliza transitoriamente do naturalismo para o neonaturalismo e desemboca no hiper-realismo, em um experimentalismo que rompe as estruturas narrativas e cria condições de o leitor perceber, por meio da linguagem crítica e irônica, a realidade mundana que o cerca e devora. Tal linguagem constitui um ponto de inovação no novo naturalismo no Brasil.

Assim, percebe-se que Rubem Fonseca se coloca como denunciador da realidade, esgotando possibilidades de crítica à mesma. Diz-se de tal tendência como sendo hiper-realismo ou realismo feroz. Lajolo et Zilberman (1996), classificam-na de estética do soco-no-estômago, denominação que agrega as tendências acima em determinado espaço de tempo da produção literária brasileira. A propósito, as autoras revelam que:

O livro-soco no estômago resulta de uma tomada de posição por parte da literatura brasileira, que, desde a década de 30, e talvez antes, com o Naturalismo do final do século XIX, foi assumindo crescentemente uma ótica social, voltada à revelação das mazelas do país. Nos anos 70 do século XX, essa tendência assumiu conotação anti-establishment: os padrões dominantes estavam fortemente relacionados à ditadura militar e à euforia desenvolvimentista. (Lajolo et Zilberman, 1996, p.55).

Sobre Rubem Fonseca, as autoras colocam-no como exemplo máximo dessa tendência na ficção brasileira, uma vez que em suas obras "... discute a justiça social – ou sua falta – num meio que se moderniza, mas acirra as clivagens entre os grupos dominantes e os carentes de poder,

levando estes últimos à marginalidade ou à revolta” (LAJOLO et ZILBERMAN, 1996, p.55).

A pós-modernidade de Rubem Fonseca inaugura certas particularidades em relação ao que é real e natural. Necessário se faz, portanto, adentrar em um segmento mais investigativo sobre *A grande arte* e a inserção dessa obra na tendência hiper-realista.

O Hiper-realismo surge no final dos anos 1960 nos Estados Unidos como um movimento artístico que se desenvolve a partir da escultura e da pintura com a finalidade de expressar a realidade de uma forma multidimensional reflexiva, sob muitos aspectos o movimento buscava através da arte suplantando o próprio modelo da realidade tangível.

A questão obviamente é mais antiga, e data de controvérsias do século XIX quando o Realismo na literatura e nas artes se antagonizou com o Romantismo. Em alguns momentos, o Realismo chegou a ser expropriado por ideologias autoritárias como o nazismo e o comunismo soviético.

Não fica claro quando, na literatura, determinadas obras passaram a ser classificadas de hiper-realistas, mas é provável que isso tenha ocorrido justamente em seguimento às artes plásticas. Muitas vezes dentro de um nicho específico não se absorve corretamente que a maioria dos movimentos artísticos são abrangentes e sinérgicos. O Romantismo e o Realismo não foram movimentos exclusivamente literários, geraram obras em outros campos, quer seja da pintura, escultura, arquitetura, dramaturgia, o conjunto das artes acompanha as correntes predominantes do pensamento. É interessante que a conceituação embora se apresente posteriormente, acabou abrangendo obras como as de Franz Kafka que datam de fins do século XIX a começo do século XX.

De toda forma, o termo é adequado para definir a modernidade com que o Realismo se apresenta na obra de Rubem Fonseca. O hiper-realismo seria sobre muitos aspectos a evolução do Realismo na literatura, uma inserção em um mundo pós-contemporâneo, em relação à estética.

Em *A grande arte*, o lapso temporal entre sua estreia em 1983 e as concepções que se desenvolveram na modernidade atual, em mais de 30 anos são passados, não se pode deixar de constatar a intenção de

transgredir com cânones sociais, expondo de maneira efetivamente crua e direta, aquilo que é censurado literalmente em tempos de um regime de exceção: antes, os próprios tabus sociais decorrentes de costumes e religião ocultavam do domínio público.

Foucault afirma que ainda não foi elaborada uma teoria da infâmia do soberano, porém as sociedades, todas, de todos os tempos, em todos os lugares, são regidas por indivíduos que curiosamente sobem nos degraus do poder justamente por serem malévolos. A forma como essa crítica era feita em literatura, era muitas vezes em tom de libelo acusatório ou de metáforas. A proposta de um texto hiper-realista como o de Rubem Fonseca, não é a do juiz ou promotor, nem tampouco do moralista que busca educar por meio da fábula ou do exercício da ludicidade. Os fatos são expostos à luz do conhecimento, contudo de forma artística, muitas vezes retratando as personagens como arquétipos de “vilões e mocinhos” sob ângulos hiper-reais.

Assim o herói adquire o viés do anti-herói, algo que lhe criticamos no existir, por mais que sua causa aparente possa ser justa, o indivíduo delituoso apresenta traços de humanidade que não justificam suas ações, ou que ao menos as torne racionalmente apreensíveis na lógica do leitor. Cícero G. Lopes (1996,) desenvolveu um artigo sobre essa relação de *A grande arte* no encaixe da concepção do hiper-realismo, passando por aquilo que ele cognomina como sendo tradição realista e a questão da verdade:

Em Kafka y sus precursores, Borges conclui que a absoluta singularidade ou a singularidade marcante só podem ser concebidas na observação sincrônica e imediata. (...) Por isso ele concebe que cada escritor 'cria seus precursores'. O Realismo na sua tradição ideológica e estético-estilística, pressupõe uma realidade ontológica, plausível, atingível, apreensível, definível (...). Trabalha com a idealidade do real e com a idealidade segundo a qual o revelar e o conseqüente conhecer a realidade tal qual se apresenta é a porta vestibular para modificá-la. Daí decorre a imagem ideológica-política do progresso e da ordem. (LOPES, 1996, p. 2).

Ou seja, o tradicionalismo realista, ao dar conhecer a realidade, para reconstruir uma acepção utópica de uma evolução e de uma ordem natural das coisas. Cícero G. Lopes coloca essa verdade-realidade como ontológica, contudo, os autores realistas apresentavam sua visão utópica como uma verdade deontológica, ou teoria do dever, fruto do dever ser de suas ufânias e leituras da realidade. Prossegue então dizendo:

O romance *A Grande Arte* de Rubem Fonseca se organiza em uma estrutura capaz de desnudar um mundo de trevas, que se aproxima do naturalismo, um mundo infernal que não pode viver ou ser aceito à luz, sob a lei e a ordem. O romance mostra de um lado os subterrâneos do poder e os horrores em que ele se suporta e, de outro, o vazio da vida sem perspectiva. "(...) O narrador não toma partido, apresenta" (LOPES, 1996, p. 3).

Rubem Fonseca apresenta ética e, artisticamente, em *A grande arte*, as características marcantes do Hiper-realismo – o apartidarismo, o não julgar. É um interessante estudo sob alguns aspectos do livro de Rubem Fonseca, e no final cita a personagem, amigo de Mandrake, o delegado Raul, que põe em dúvida toda a narrativa, mas dando o fecho já discutido no tópico anterior, de que aquilo tudo não passava da percepção de Mandrake sobre o ocorrido. O Hiper-realismo de Rubem Fonseca trabalha com a realidade da forma que por vezes só imaginamos em nossa revolta particular ou em pesadelos, como se existissem de fato as coisas que a mente teimasse em relegar à fantasia, ao imaginário: assim vemos a negação da realidade de forma estética e lógica amorais, agressivas.

Sob muitos aspectos, nos últimos 20 ou 25 anos, o Hiper-realismo deixou de ser uma novidade, encontrou um espaço muito amplo na cinematografia. A linguagem hiper-realista quer saída de um roteiro especialmente produzido para um livro, ou de *A grande arte*, de Rubem Fonseca, é ideal para as telas de cinema, pois ela traça um caminho inverso na percepção do leitor e/ou espectador, joga a realidade nos sentidos do receptor da mensagem de forma que precise aceitá-la novamente como ficção. Para Marco Antônio de Almeida (2007), o acolhimento do gênero policial na cinematografia, conhecido como cinema negro ou *noir* poderia de alguma forma ser descrito assim:

O cinema negro se caracterizaria basicamente pela presença de três elementos centrais, a despeito de muitos outros periféricos: uma relação dialética com o presente histórico da sociedade em que nasce (relação tomada, às vezes, em sentido metafórico); uma raiz expressionista, presente nas tonalidades atmosféricas de sua estética; a ambiguidade na produção de sentido dentro desses filmes. Heredero e Santamarina acrescentam ainda um quarto fator de peso: a amplitude que esse modelo demonstra para acolher em seu interior diferentes correntes e ramificações, o que o converteria numa espécie atípica de “supergênero. (ALMEIDA, 2007, p.3).

Quando Marco Antônio de Almeida se refere à relação dialética com o presente histórico da sociedade, leia-se, critica a sociedade, ambiguidade e expressionismo. No entanto, o acréscimo é o chamado supergênero, no sentido de que no cinema, a ideia de um filme policial é como um campo de refugiados abraça todos os que precisam de uma qualificação. Problema que não há em *A grande arte* de Rubem Fonseca, que já um policial em origem literária, não busca uma “casa” no cinema, ele já se constitui o seu próprio gênero.

Ainda sob a lente de Marco Antônio de Almeida (2007,) a narrativa de uma entrevista com o cineasta Hector Babenco, quando do lançamento de “Pixote”, o filme policial *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, feito anos antes, durante a ditadura militar, que precisava ser construído em uma linguagem que não ofendesse o regime vigente, comercial, de entretenimento. O diretor rejeita o filme, relegando-o ao momento, a censura, a própria imaturidade. O filme era um destes agregados do gênero, e tal como a própria literatura policial, sofria com o rótulo de um subproduto cultural. Sobre a questão cita outro autor:

Não podemos deixar de fazer a conexão desse cinema policial com um determinado tipo de literatura, aquela que Richard Hoggart, na Inglaterra dos anos 50, chamou de ‘romance de sexo-e-violência’, e entre nós um gênero pouquíssimo estudado. Hoggart, apesar de extremamente crítico em relação a essa ficção, que considera ‘banal’ e ‘sem imaginação’, não deixa de apontar seus traços principais e até mesmo ressaltar a força e vitalidade que consegue em alguns momentos. Os heróis ‘duros’ e sua ‘linguagem máscula’, um código moral envolvendo as histórias, a tentativa de passar para o leitor a ‘emoção física’, uma ‘literatura de sensação’ eram características desses livros consumidos pela classe trabalhadora inglesa. Os policiais de

David Cardoso e Tony Vieira se inserem numa rede cultural de múltiplos textos que engloba também esse tipo de literatura (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 214 *in* ALMEIDA, 2007, p. 8).

Como se observa também, o cinema policial tem uma trajetória muito assemelhada à literatura do gênero. Outra característica literária que no Brasil parece ter migrado das novelas de rádio para literatura policial, que, no entanto, era pressentida nos países estrangeiros, a do romance e dos filmes policiais serem ambientados no cenário urbano é apontada:

Outro ponto extremamente importante destacado por Sérgio Augusto é o caráter eminentemente urbano dessa produção cinematográfica que soube expressar, como nenhum outro gênero, as aflições e contradições dos grandes centros urbanos brasileiros (AUGUSTO, 1982). De fato, para explicitar as contradições urbanas, o gênero policial, por sua temática e ambientação, revela-se estratégico, cumprindo um papel semelhante ao desempenhado na Europa do séc. XIX (no plano de uma literatura popular) e na América do início do século (manifesto através dos *pulp magazines* e do cinema). Por outro lado, embora o Brasil não possuísse uma forte tradição literária própria no gênero (as exceções apenas confirmavam essa regra), possuía uma boa oferta de livros estrangeiros, através das coleções especializadas da Globo e da Companhia Editora Nacional. Além disso, o apetite da população por histórias de crime e assassinato era alimentado pelos jornais e por reconstituições e dramatizações radiofônicas (como as aventuras do detetive Dick Peter, criação de Jerônimo Monteiro). Na medida em que se acirram as contradições urbanas e políticas no país, o gênero vai abrindo espaço também no campo literário, inicialmente a partir dos anos 60 e 70, como já visto, e depois, com mais força, nos anos 80 e 90. (ALMEIDA, 2007, p. 9).

Outra questão que se pode constatar é a migração (mais uma vez também ocorrida na literatura) dos modelos arquétipos europeus e norte-americanos para uma versão de cinema policial “tropical”, no caso do Brasil com temáticas que envolvem carnaval, migração, e mais a frente, corrupção, como é o caso de *A grande arte*. Marco Antônio de Almeida (2007) trata também da questão do aprimoramento nos anos 80/90, do gênero policial na cinematografia, e de um conflito que surge e enuncia problematizando da seguinte forma:

Para diversos estudiosos, o gênero policial, por sua origem, tendeu a identificar-se com uma produção “média” em face da produção geral, produzindo, aos poucos, uma curva de

progressivo refinamento, que não excede, todavia, a competência cultural de seu público. Essa produção talvez pudesse ser vista como o entretenimento de qualidade previsto por Umberto Eco (1989) e José Paulo Paes (1990), e que, sem abdicar de suas características de cultura “média”, estabeleceria uma ponte ___ problemática, sem dúvida ___, entre a vanguarda e a cultura popular de massa. Para ilustrar esta hipótese, iremos nos deter principalmente na análise de três filmes: *A Dama do Cine Shangai*, *A Grande Arte* e *Os Matadores*. São diferentes abordagens de um gênero considerado tipicamente hollywoodiano e que, apesar de realizadas num período de tempo relativamente próximo umas das outras, correspondem a distintos períodos do permanente processo de agonia, morte e ressurreição do cinema brasileiro. (ALMEIDA, 2007, p. 10).

Obcecado pela vingança, Peter Mandrake, fotógrafo americano, se empenha em aprender as antigas lições de matar com facas. Pelas ruas escuras do Rio, Mandrake traça uma história particular de vingança que vai levá-lo ao submundo do tráfico internacional de drogas e armas, cruzando o vasto Brasil até os Andes e a fronteira da Bolívia.

O filme ganhou o prêmio de Melhor Filme no 19º Festival de Gramado, em 1991. *A grande arte* começa como mais uma aventura do advogado Mandrake, que se envolve com uma organização criminosa que está matando gente de várias formas. E nessa investigação, o advogado mulherengo mais insólito da literatura brasileira, entra no mundo da Grande Arte do Percor⁶. As famílias aristocráticas falidas, senadores corruptos, assassinos de aluguel habitam o submundo do crime brasileiro, com direito a inumeráveis tangentes narrativas que tratam dos mais diversos horrores.

Mandrake, Don Juan fonsequiano, abandona aos poucos o tropo do “buscador da verdade” das narrativas policiais para entrar em um contexto mais existencialista. Em *A grande arte*, quebram-se as expectativas criando uma paródia de literatura policial, cínica e cheia de humor negro bem ao gosto brasileiro, onde a verdade da investigação é dispensável, para que se faça um bom percurso ficcional.

A Grande Arte, lançado em 1991, marcou a estreia, na ficção, de Walter Salles Jr., diretor que já possuía boa experiência atrás das câmeras, tendo dirigido filmes publicitários e documentários. O filme baseou-se no romance homônimo de Rubem Fonseca, que também foi o autor de sua adaptação para a tela. Chamou

⁶De Perfurar e Cortar, técnicas marciais com a faca.

profundamente a atenção, na época, o fato de o filme ser uma co-produção com um orçamento elevado para os padrões brasileiros, além de apresentar atores estrangeiros nos principais papéis e ser falado em inglês. Em linhas gerais, o filme narra a história do fotógrafo americano Peter Mandrake (Peter Coyote), que está fazendo um livro de imagens sobre o Rio de Janeiro. Lá ele conhece a prostituta Gisela (Giulia Gam), que lhe pede ajuda, pois está sendo ameaçada por um cliente, do qual roubou alguns disquetes. Posteriormente ela aparece morta, e ladrões invadem o apartamento do fotógrafo, procurando os disquetes. Sem encontrar nada, os ladrões Rafael (Tonico Pereira) e o boliviano Fuentes (Miguel Angel Fuentes) estupram a namorada de Mandrake, Marie (Amanda Pays) e o esfaqueiam, deixando-o à beira da morte. Recuperado, ele torna-se obcecado por vingança, e procura Hermes (Tcheky Karyo), um tipo misterioso, que irá instruí-lo no manejo das facas. Marie abandona Mandrake, que segue Fuentes no “Trem da Morte” até a Bolívia. Durante a viagem, conhece Mercedes (Cássia Kiss), uma policial disfarçada, que acabará sendo morta pelo bandido. Mandrake e Fuentes escapam de um atentado contra o boliviano, mas Mandrake é golpeado na nuca, desmaia e acaba retornando ao Brasil. Aqui, alia-se ao misterioso Zakkai, também conhecido por Nariz de Ferro (René Ruiz), que lhe aponta o mandante dos crimes: o milionário Lima Prado (Raul Cortez), na verdade o chefe de uma grande organização criminosa. Simulando a devolução dos disquetes, Mandrake consegue confrontar Lima Prado e obter sua vingança. (ALMEIDA, 2007, p. 20).

Marco Antônio de Almeida (2007) ressalta que toda a adaptação para o cinema traz em maior ou menor grau diferenças de uma obra original e que não podia ser diferente com a obra de Rubem Fonseca. Walter Salles cria, no entanto, sua própria versão para o livro, na tela do cinema, literariamente, a obra datada se enquadra ao período final da ditadura militar no Brasil, e tem um tom de crítica social, o filme tem Mandrake como um fotógrafo estrangeiro, e é aí que o diretor busca um enfoque no olhar, uma contemporaneidade – tenta fazer de seu filme algo atemporal, embora algumas características de Rubem Fonseca permaneçam nos diálogos, como a mistura de linguagem coloquial, não raro valendo-se do calão – com frases eruditas. De uma forma geral, até o desfecho do filme, uma espécie de duelo de facas de filme de cowboy, é muito diferente do livro, onde Mandrake não perpetra sua vingança, ela fica em aberto, seus inimigos morrem de formas diversas, mas não por sua ação, mas, no filme, isto muda, há o duelo, a coisa da disputa machista, a auto-afirmação.

Antonio C. Barros (2007) produziu um trabalho monográfico de fôlego sobre a correlação da obra de Rubem Fonseca com o cinema, visto

que não apenas *A grande arte* foi adaptada para o cinema, mas também outras obras mais, inclusive para o formato televisivo das chamadas minisséries. Em sua abordagem, Barros assim se pronuncia:

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 fôlego. A arte cinematográfica pode ser encontrada na ficção de Fonseca na forma de variadas manifestações. No plano conteudístico, vão desde menções feitas pelas personagens de frequentarem o cinema ou assistirem 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 Issac Bábel, cai em uma trama policial que envolve pedras preciosas e manuscritos raros perdidos desse autor. (BARROS, 2007, p. 01).

Quanto à questão da linguagem, que Barros (2007) classifica como elíptica, produzido no formato próprio de um roteiro cinematográfico, o que em *A grande arte*, de Rubem Fonseca, redigiu a totalidade de sua obra, parece ser efetivamente uma maneira pensada para a transliteração do conteúdo tanto a linguagem televisiva quanto a cinematográfica. Discorrendo teoricamente sobre a origem da narrativa, o autor explica o processo de análise literária:

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 alcança o nível da significação a análise já terá passado por toda a estrutura formal da obra, o que sustentará com mais firmeza a interpretação feita pelo analista (BARROS, 2007, p. 05).

Citando Antônio Cândido e Todorov, Barros (2007) corrobora o que aqui já foi dito: a realidade se vertida em texto, não é literatura, é um documento, é a inverdade da ficção literária, os exageros, os pontos e contrapontos que caracterizam a literatura e a forma, por sua vez é traduzida em uma linguagem estética, cinéfila.

Comentando e citando Júlio Cortázar, Barros (2007) diferencia a linguagem do texto literário e da fotografia, por exemplo, que são estáticas, da linguagem do cinema. No cinema, diz, os efeitos são cumulativos, em termos de informação, enquanto que no livro ou na fotografia, é preciso ressaltar um algo essencial que acione no pensamento do leitor ou do observador, mecanismos do pensar linguístico que terminem por construir a interpretação.

Isso já foi também aqui enunciado quanto ao processo de criação literária, construção de personagens – e a questão que se ressalta é o consenso que se vai construindo, primeiro, que não são todos os textos literários que tem essa fluidez de serem vertidos e adaptados para uma forma estética áudio visual, e segundo, Rubem Fonseca parece pensar como roteirista sendo, no entanto, escritor. Ressalta também que, versada para o cinema, a personagem da literatura é lembrada muitas vezes pela encarnação da intérprete, que sempre busca intrometer seu eu na criação da personagem, e se deve a um culto de celebridades, fenômeno bem contemporâneo.

O filme de Walter Salles, de 1991, é uma adaptação da obra de Rubem Fonseca, em que o ator Peter Coyote interpreta um já modificado “Peter Mandrake”. Ressalta-se que Mandrake será sempre cunhado por Peter Coyote, enquanto que os jovens que acompanham a minissérie mais recente apresentada pelo canal por assinatura HBO (2007), ao pensarem em Mandrake, se lembrarão do ator Marcos Palmeira. Em ambos os casos, por influência da televisão ou do cinema, a leitura do livro, se dará em face de outra linguagem interpretativa: caso de transição, um universo que lhes parecerá diferente do que encontraram nas telas. Porém, Barros (2007,) ressalta:

As teorias da intertextualidade dizem que todo texto mantém relação com outros e por isso está sempre vinculado a um intertexto. “Intertextualidade” foi a tradução dada por Julia Kristeva nos anos 60 ao “dialogismo” desenvolvido por Mikhail Bakhtin nos anos 30 do século XX. Robert Stam afirma que “o dialogismo remete a necessária relação entre o enunciado e todos os demais enunciados (...). (BARROS, 2007, p. 10).

A ideia é de que qualquer texto possui de uma forma anônima, não identificável quanto à autoria, tessituras de outros textos, e, portanto, todos os textos, todas as linguagens, sempre se comunicam, o que faz que mesmo adaptada, interpretada, a obra de Rubem Fonseca ainda “dialogue” entre si, quer no livro, quer no cinema, dada a proximidade inclusive, por mais transformadora que tenha sido a versão para a cinematografia.

O trabalho de Barros (2007), que versa em especial sobre duas obras de Rubem Fonseca para o cinema, dentre as duas, *A grande arte*, como na qualidade de bom estudioso e escritor, procura dar uma dimensão ampla, vasta, histórica, psicológica, social, teórica do tema ao qual se dedica. Trata-se efetivamente do dialogismo da obra, dos universos fONSEQUIANOS, do que já se espera de Rubem Fonseca, quer no cinema, quer na literatura, e se acrescenta a personagem Mandrake como uma personagem que é representativa desse dialogismo:

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 (...) já a partir de sua primeira aparição, no conto “O Caso F.A.” (1969), 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 com diversos níveis sociais. (BARROS, 2007, p. 62).

Como se percebe, Mandrake é uma personagem recorrente na obra de Rubem Fonseca, que não aparece apenas em *A grande arte*, mas pontualmente em outros trabalhos do autor, o que se construiu em um estilo, a exceção talvez da adaptação para o cinema, de um advogado carioca, “bom vivant”, que transita por toda a Babel que é o Rio de Janeiro.

Ele segue retratando Mandrake como um cínico que vive em um mundo irônico, que se vale de expedientes para servir aos seus clientes desonestos, traçando uma linha que não ultrapassa um limite no qual é fiel apenas a si mesmo. Os contrastes estão sempre presentes, a legalidade, a ilegalidade: luz, sombra, lixo, luxo em seu universo. Barros (2007) corrobora a afirmação anterior aqui feita de que o nome da personagem tem origem

nas histórias em quadrinhos, e o significado já mencionado também de mandrágora em língua inglesa.

É mais dialogismo, mais referências cruzadas de outras formas de expressão, no caso, as histórias em quadrinhos, que fundem literatura e arte em um só veículo. O que prova que também há dialogismo no pensar, mesmo quando os pensamentos se dão de maneira apartada, mas os fios do conhecimento se entrelaçam a distância de forma imperceptível.

Conforme Barros (2007) há diversas construções televisivas e cinematográficas, destacando a série da rede HBO e comparando-a com um seriado em que Mandrake aparece no começo dos anos 1970, e afirma que costumam ser marcadas pelo tempo, e pelo orçamento, classificando a série recente como dotada de pobreza glamorizada.

Ao discorrer sobre o livro, aponta elementos que o leitor já conhece da obra, seleciona vários trechos referentes ao cinema:

Cinema é meu vício, e fotografia
Quem fez o cidadão Kane?
Esta é fácil demais.
Então diz.

Gregg Tolland (BARROS, 2007)

Outra asserção pertinente no trabalho é a seguinte:

Parece ser inevitável não incorrer na síndrome de “Zuckerman” execrada por Fonseca no romance *Diário de um fesceninino* (2003), que acontece 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 Zuenir Ventura, que desvendou alguns mistérios de *A Grande Arte* por ocasião do lançamento do romance, “esse é certamente o seu livro mais autobiográfico (BARROS, 2007, p. 78).

A pesquisa de Barros (2007), em diversos momentos, mesmo se tratando da relação com a sua acepção cinematográfica, vem corroborando diversas constatações na narrativa de Rubem Fonseca em *A grande arte*. A marcante conotação autobiográfica da personagem Mandrake com o próprio Rubem Fonseca é necessária para a melhor compreensão da obra como um todo.

Barros (2007,) prossegue mais uma vez, só que agora, indo diretamente ao ponto do filme, feito por um herdeiro milionário, pois o governo Collor havia fechado a Embrafilme e as torneiras estatais. O filme foi lançado mundialmente pela Miramax, antes mesmo desta estourar com o lançamento de PulpFiction.

Como já visto, com atores estrangeiros no elenco e tendo como língua principal o inglês, o filme focaliza o *noir*, e esquece outros aspectos mais abrangentes do livro, apesar da mudança da personagem de advogado para fotógrafo, o filme é mais policialesco que seu cerne originário na literatura.

O Mandrake cinematográfico se impressiona com a miséria, com a fome, com as diferenças e as injustiças, diferentemente do Mandrake literário, que navega nas diferenças com naturalidade.

Barros (2007) narra diversos extratos das cenas do filme, assim como teve preocupação de explorar a teoria literária e a obra de Rubem Fonseca anteriormente no trabalho. Finaliza dizendo no começo de suas considerações finais “Quando Caetano Veloso e Gilberto Gil cantaram que o filme quer ser samba e poema, e o samba quer ser cinema” – levou em conta certa convivência intermediária entre os meios. ”

O hiper-realismo fonsequiano se destaca na tela, por mais que Walter Salles, com o bom uso por ser o financiador, tenha forçado um pouco a licença poética cinematográfica, muitas vezes o dinheiro é mais bem aplicado em cinema na pesquisa de cenários, na construção fidedigna dos ambientes, figurino e na cenografia. O excesso deu ao filme um tom artificial à mudança da situação da personagem Mandrake. O filme dialoga com a obra, no entanto, a descaracterizou bastante, ousou de outras formas na adaptação que se mostrou forçosa, embora o trabalho tenha restado interessante e válido. Veja-se a opinião de Barros:

A resposta de Walter Salles é um *A Grande Arte* ligado a tradição estrangeira do *noir*, em que os elementos fonsequianos presentes são a atmosfera do submundo marginal e a sensação de despertamento das personagens, que antes de serem próprios da ficção do autor, são característicos daquele gênero do romance *A Grande Arte*, Salles utiliza o que é mais cinematográfico do que o que é temática e formalmente literário. Portanto, referências a

livros, manuscritos, instruções, bibliografias, instrutores, artistas, estão quase ausentes do filme, assim como a forma de narrar em flashback própria da literatura policial. Devido a tendência de o filme ser comercial, voltado para o 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. "(BARROS, 2007, p. 93).

O que importa nesta análise é a que correlação do cinema com a linguagem literária. O hiper-realismo para o universo de Rubem Fonseca em *A grande arte* é a compreensão de que a literatura e o romance policial estão inclusos neste apanhado, tem uma lógica criativa própria, que é uma arte que proporciona esta possibilidade, que serve de base a outras formas de expressão artísticas.

A literatura, uma emoção, uma paisagem, uma ideia, podem perfeitamente servir de fonte inspiradora para outras formas de expressão estéticas, no caso do cinema, embora talvez se tenha feito muitas experiências linguísticas e áudio visuais no sentido de descobrir novas formas de expressão, há interdependência da literatura, mesmo que o fosse somente através de um pragmatismo discursionista que fosse voltado somente para as técnicas das artes cênicas. Fugir dela ou apresentar uma nova versão para a obra referencial de Rubem Fonseca não faz com que o referencial se perca. Ele está ainda ali presente no objeto enunciado, dialogando pelo que restou de original com o espectador e com o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rubem Fonseca coloca em *A grande arte* a crueldade de uma vida que ele observa com muita acuidade e transforma a realidade em ficção. O submundo fonssequiano é construído com múltipla atenção conferida aos detalhes. O real está em toda parte, porém também há espaço para sentimentos, presentes até mesmo nos arquétipos ditos malvados.

O submundo fonssequiano é construído sob a múltipla atenção conferida aos detalhes travestidos de pedantismo, leveza e desimportância, sem que salte aos olhos do crítico ou do leitor, a arrogância de sua maestria. Ele é real, na verdade, não está só embaixo, está em cima, no meio, em toda parte, mas há também espaço para a paixão, o amor, o afeto, a solidariedade, o companheirismo, e até nos arquétipos “malvados”, se enxerga a dicotomia, o Capitão Virgulino, menor resgatado da marginalidade pelos criminosos que o usam, mas o recompensam pelo que é fiel e grato.

A fidelidade à vida cotidiana no Rio de Janeiro é destaque. Rubem Fonseca utiliza o espaço urbano para que a sociedade se revele integralmente, tanto a elite quanto a marginalidade, e provoque reflexões acerca dos mais variados comportamentos humanos. *A grande arte* oferece ao leitor a possibilidade de analisar-se enquanto morador de um espaço capaz de interferir significativamente em seus relacionamentos interpessoais. O chamado brutalismo dá voz ao espaço urbano violento que não pode ser considerado invisível ou ficcional, apenas.

O autor ousou desconstruir o gênero, transgrediu regras, inovou a linguagem, apontando marcas da narrativa pós-moderna. Com todas as suspeitas de que tenha sido cooptado como agente cultural da ditadura militar no Brasil, sua obra desde sempre denunciou uma realidade que se esconde por trás da hipocrisia, da mediocridade e do apego ao princípio da autoridade.

A grande arte não é isso, não é denúncia, não é estudo antropológico, é um romance policial em que o autor plasmou toda a pujança

de sua capacidade literária, ao construir sua obra de arte. Eis aqui um mestre.

A significância deste livro para a literatura brasileira se dá no fato de que ele integraliza os estudos em literatura, capitaneando uma vertente própria, o policial brasileiro, e reverberando em outras formas de arte, como o cinema, o teatro, as séries televisivas – além de ser um misto de uma visão de um Brasil dicotômico no campo social, que pode ser vista tanto historicamente, se analisarmos o livro no contexto do começo dos anos 1980, como atual, em suas releituras mais recentes em outras mídias.

A obra em questão ainda se apresenta capaz de elucidar o submundo das trevas, que não pode ser aceito perante a lei e a ordem. Isso se verifica nas disputas, no uso do sexo, nos vícios e na escuridão moral de algumas personagens.

É preciso um leitor interativo para compreender o que se encontra por trás da construção de *A grande arte*, que não se trate apenas de um mero exercício de coerência que deve ser comum a todo texto na literatura de ficção, mas uma espécie de participação artística e intelectual da parte de Rubem Fonseca.

Surpreende a prática do dialogismo bakhtiniano, por se tratar de um universo específico, carioca, brasileiro, urbano, criar no leitor o referencial que lhe permitirá um mínimo de compreensão, como nos clássicos universais da dramaturgia grega adotados por inúmeros mestres literários ao longo da história. Rubem Fonseca se vale desse subterfúgio também, e dentro de um molde literário que não refuta, apesar da carga de preconceito que o atinge, o romance policial, um gênero subvalorizado.

O autor como sujeito real, que se submete a cursos de formação política no estrangeiro, para combater o comunismo no quintal norte-americano, a *South América*, desponta já próximo dos quarenta anos de idade, como um autor de renome e sucesso, expondo imparcialmente aspectos da realidade carioca e brasileira, de forma que os tabus e a hipocrisia vigentes não permitiam.

Muitos autores buscaram na ludicidade, na metáfora, uma crítica marginal ao Brasil, Rubem Fonseca desfez empaticamente, de seus próprios

preconceitos, não defendendo um modelo estatal reprodutor de uma cultural clássica importada, mas expressando a realidade diante dos olhos de todos. Trabalhou com o gênero policial, foi pragmático, com sua novidade no universo literário, seu texto busca de uma afirmação epistemológica, qualitativa, que lhe permitiu essa autenticidade literária.

Assim, o submundo de *A grande arte*, não se limita à temática sobre sexo, violência e exposição escandalosa, um aprimoramento das raízes Naturalistas e Realistas. Essa é uma das questões que saltam aos olhos do leitor que vai ao livro para realmente estudá-lo. *A grande arte*, grosso modo, é para ser um noir reinventado, que, em 1983, apontava para as novas tendências do gênero policial em uma retomada qualitativa.

Rubem Fonseca busca contrariar os cânones estabelecidos do ponto de vista do gênero policial literário já estabelecido. Ele faz, então, de sua personagem policial mais do que um ser detetivesco, que no estilo tradicional costuma ser razão do ponto de vista da construção psicológica, e no noir, apenas um sujeito agressivo de ação, sorumbático, fatalista, porém Mandrake não é violento, não é cerebral, além de ser seu próprio memorialista, sem o parecer durante a construção do cerne do texto.

Quanto aos autores que analisam a obra de Rubem Fonseca, estes chegam por diferentes caminhos às mesmas conclusões, evidentemente em exercícios dedicados e solitários de estudo, ressaltando questões como a de que Mandrake: expressão do alter ego ficcional de Rubem Fonseca, ou de como efetivamente sua obra é original e caledoscópica, composta de um intricado apanhado de inúmeras vivências. Ao final, o leitor já não se preocupa em voltar e reconstituir os passos que levaram Mandrake a obter todas aquelas conclusões – algo que Fonseca simplesmente enuncia no começo do livro, serve toscamente, mas é aceito, para uma impossível reconstituição, parcial, mas que tende a se mostrar diferente no correr do texto, a suggestionar o esquecimento de que é um exercício memorialista.

A forma como o texto é produzido e também roteirizado, pronto para ser vertido para outras linguagens de expressão artística, em especial ao teatro, cinema, novelas e séries é marcado por um conjunto de características, que ao longo do estudo, vão sendo despertadas

conscientemente, é importante ir descobrindo que outras pessoas também estudaram de suas formas particulares, chegando a conclusões assemelhadas, acabando que isso serve de elemento de prova da validade do estudo.

De um modo geral, pode-se afirmar que Rubem Fonseca projetou com *A grande arte* algo que se insere em um contexto mundial do gênero da literatura policial. Com o livro ele se fez presente no epicentro do movimento ocorrido na época, vanguardista, pode-se classificar sem medo, mesclou o noir com o policial tradicional, explorando o que há de melhor em cada estilo. Rubem Fonseca não só forjou um modo á brasileira de escrever um romance policial, com suas digressões pontuais, tangenciou modelos estáticos, clássicos, tradicionais tornou-se um dos modelos mais originais.

Não é possível sintetizar o amálgama de Rubem Fonseca em *A grande arte* e a representatividade do que se convencionou chamar de “submundo” presente neste amálgama. Uma descrição ou definição conceitual mínima sempre terá de ser feita de forma escalonada, embora a compreensão possa ser resumida em um sentimento de entendimento, o caminho e a formação desse entendimento, no caso específico, parece que sempre aportará a necessidade da detenção de saberes complexos que vão desde o universo dos quadrinhos dos anos 1930-1940, de onde Rubem Fonseca extrai o nome Mandrake, até o exibicionismo clacissista e erudito de alguém capaz de, no decorrer do texto, mencionar uma obscura citação de Oliver Crommwel, muito apropriadamente, diga-se de passagem, e não ao acaso.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e; NETO, Coelho; PEIXOTO, Afrânio; CORRÊIA, Viriato. **O mistério**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1920.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALMEIDA, Marco Antônio de. **O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social**. 2007. Disponível em <<http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17>> Acesso em 30/09/17.

ASSIS, Juliana Alves. **Enunção/enunciado**. GLOSÁRIO Ceale: 2013. Disponível em <<http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/enunciacao-enunciado>> Acesso em 25/09/17.

BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. In: Estética da ação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Antônio Cláudio da Silva. **A literatura na tela grande: Obras de Rubens Fonseca adaptadas para o cinema**. 2007. Disponível em <http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/2698/1/Dissert_Antonio20Cláudio.pdf>. Acesso em 25/09/17.

BARROSO, Maria Alice. **Quem matou Pacífico?** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972. 3 ed. Record, 1978.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CADÉ, Michel. **A Tela Azul Problemas de Comunicação**. 2002. Disponível em <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication>> Acesso em 05/09/17.

CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A Personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDOZO, Fernanda. **Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário**. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos>> htm, Acesso em: 24/07/2017.

CHRISTIE, Agatha. **Os Crimes do ABC**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

COWARD, Barry. **Oliver Cromwell**. Trad. Elsa Matos. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1999.

COZER, Raquel. **Com quase 90, Rubem Fonseca escreve diariamente e puxa ferro na academia**, Folha de São Paulo online, 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625506-com-quase-90-rubem-fonseca-escreve-diariamente-e-puxa-ferro-na-academia>> Acesso em: 24/07/17.

EL PAÍS. “**El escritor brasileño Rubem Fonseca gana el Prêmio Camões 2003**”. Disponível em <<https://elpais.com> > Cultura> Acesso em 04/09/2017

FIGUEREDO, José. **Teoria da Literatura: o que é e para que serve?** 2014. Disponível em <<http://homoliteratus.com/teoria-da-literatura-o-que-e-e-para-que-serve/>>. Acesso em 24/09/17

FOLHA DE SÃO PAULO. “**serie Mandrake retorna mais distante da obra de Rubem Fonseca.**” 2007. Disponível em >[http://folha.uol.com.br/folha ilustrada](http://folha.uol.com.br/folha/ilustrada)>. Acesso em 18/10/17.

FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**. 12 ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

----- . **O Caso Morel**. 24 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

FRAZÃO, Dilva. **Rubem Fonseca: escritor brasileiro**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/>2017 - Acesso em: 24/07/17.

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3 ed. São Paulo: 1996.

LIMA, Isabel Pires. **Rubem Fonseca: por alguma trajetória**. 2008. Disponível em: <http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0410448_08_cap_02.>pdf>. Acesso em 24/07/17.

LIMA, Eliane F.C. **Os fenômenos fundamentais da Criação Literária**. 2016. Disponível em <http://literaturaemvida2.blogspot.com.br/2016/01/parte-ii-os-phenomenos-fundamentais-da_20.html>. Acesso em 24/09/17.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.

LOPES, Cícero Galeno. **O Hiper-realismo, a tradição Realista, a questão da verdade em A Grande Arte**. 1996. Disponível em <https://biblioteca.unilasalle.edu.br/docs_online/artigos/revista_la_salle/1996_v1_n1/cglopes.pdf> Acesso em 25/09/2017.

PEREIRA, Francisco Afrânio Câmara. **Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**. Disponível em <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16345/1/FranciscoACP_TESE.pdf> Acesso em 20/08/2017 - Natal: 2011.

PEREIRA, Francisco Afrânio Câmara; Almeida, Manuel Antônio de. **Rubem Fonseca e a Rio de Janeiro dos nossos tempos: picardia, malandragem, miséria e extrema violência**. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>> Natal: 2015.

PERRONE, Móises, L. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIRES, Clélia Simão. **Violência, erotismo e transgressão: A Grande Arte: Um Romance policial de Rubem Fonseca**. 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br>> Acesso em 25/08/2017.

PIRES, Vera Lúcia. **Dialogismo e alteridade ou a Teoria da Enunciação em Bakhtin**. 2014. Disponível em <<https://edisciplinas.usp.br>> Acesso em 12/09/2017.

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

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

_____. Lúcio Flávio. **Sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica**. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, n. 23, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.cascavel.ufsm.br/revistas/pdf>> Acesso em 08/09/2017.

SEXTON, David. “**The urban underworld of Brazil on a knife edge**. (High Art)”. *The Independent*, Londres. 12/02/1986 <<https://www.independent.co.uk>> Acesso em 10/09/2017.

SILVA, Deonísio da. **O Caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

STOKER, Bram. *Drácula*. **O Vampiro da Noite**. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2008. 415 p. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor, número 17).

TODOROV, Tzvetan. **Tipologia do romance policial**. In: As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ZOLA, Émile. **Do romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1982.