

CINEMA

A GRANDE ARTE: DA TRANSGRESSÃO DO NOIR AO ILHAR “DE FORA” NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

A GRANDE ARTE: FROM THE TRANSGRESSION OF THE NOIR TO THE “OUTSIDE” LOOK IN THE FILM ADAPTATION

EL GRAN ARTE (A GRANDE ARTE): DE LA TRANSGRESIÓN DEL NOIR AL MIRAR “DESDE AFUERA” EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Marcelo Magalhães Bulhões¹

RESUMO: o propósito deste artigo é avaliar a adaptação cinematográfica do romance *A Grande Arte* no filme lançado em 1991. Mobiliza o artigo o problema: o filme sinaliza um ponto de retificação de uma das marcas identitárias do cinema brasileiro ao comportar uma propositura audiovisual tecnicamente elevada que se afasta da tradição do “cinema pobre”. Uma vez que o romance de Rubem Fonseca realiza uma aclimação transgressiva do *noir* em sua matriz norte-americana, que implicações possui o filme de Walter Salles, na trajetória de nosso cinema, ao aliar-se ao padrão do filme policial norte-americano em seu “padrão de qualidade”? Em termos metodológicos, o artigo é tomado por envergadura analítico-interpretativa ancorada em procedimentos de análise fílmica, aliados a contribuições a respeito do cinema *noir* e interpretações sobre a trajetória do cinema brasileiro. O artigo busca fornecer subsídios às discussões sobre relações interculturais no cerne dos gêneros da ficção midiática contemporânea.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. *Noir*. Ficção de *mainstream*.

¹ ORCID: 0000-0002-7114-0217. E-mail: marcelo.bulhoes@unesp.br



ABSTRACT: the purpose of this article is to evaluate the adaptation of the novel *A Grande Arte* to the film directed launched in 1991. The article addresses the problem: Walter Salles's movie signals an rectification point of one of the identity marks of the Brazilian cinematography by admitting an audiovisual proposition technically high quality that departs from the tradition of the "poor cinema." Since the novel by Rubem Fonseca makes a transgressing adaptation of the *noir* in its North-American matrix, which are the effects of Walter Salles's movie on our cinematography by aligning itself with the pattern of the North-American crime films in regard to its "quality standard"? In methodological terms, the article assumes an interpretative and analytic framework based on film analysis procedures, allied with contributions related to the Film *Noir* and interpretations of the trajectory of the Brazilian cinematography. The article seeks to give inputs to the discussions about the inter-cultural relations in the core of the contemporary mediatic fiction.

Keywords: Brazilian cinematography *Noir*. Mainstream fiction.

RESUMEN: el propósito de este artículo es evaluar la adaptación cinematográfica del romance *El Gran Arte*, película lanzada en 1991. Este artículo nos trae el problema: la película de Walter Salles señala un punto de rectificación de una de las marcas características del cine brasileño al comprender una propuesta audiovisual técnicamente elevada que se aleja de la tradición del "cine pobre". Una vez que el romance de Rubem Fonseca realiza una aclimatación transgresiva del *noir* en su matriz norteamericana, ¿qué implicaciones tiene la película de Walter Salles, en la trayectoria de nuestro cine, al aliarse al estándar del cine policíaco norteamericano en su "estándar de calidad"? En términos metodológicos, el artículo está tomado por envergadura analítico-interpretativo basados en procedimientos de análisis fílmico, aliados a las contribuciones al respecto del cine *noir* e interpretaciones sobre la trayectoria del cine brasileño. El artículo trata de suministrar subsidios a las discusiones sobre relaciones interculturales en la parte más importante de los géneros de la ficción mediática contemporánea.

Palabras Clave: Cine brasileño. *Noir*. Ficción de *mainstream*.

Introdução

O que ficou conhecido sob a designação "cinema da retomada" remete à produção de filmes brasileiros a partir de meados dos anos 1990. As aspas em "retomada" aqui sinalizam que a expressão nunca foi acolhida de modo confortável por críticos e cineastas, como Lúcia Nagib (2002), por exemplo. Para alguns tal fase seria tão somente, entre tantas outras da trajetória do cinema brasileiros, de interrupção transitória das produções. De qualquer modo, como assinala a própria Nagib (2002), uma vez que o governo Collor extinguiu logo no início dos 90 a Embrafilme, ór-

gão que representava, embora fragilmente, ponto de apoio à produção nacional, e de fato eram raros os filmes nacionais que circulavam no período, a presença de filmes brasileiros a partir 1994 no circuito comercial – assinados por diretores novos como Carla Camurati, Walter Salles e Daniela Thomas e veteranos como Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues – dava ares de “retomada”.

No entanto, uma vez que o mais prudente é considerar o período como breve interrupção – se tanto houve –, há flagrantes ligaduras entre o que de pouco se fazia no cinema nacional no fim dos anos 80 e início dos 90. Na segunda metade dos 80, um “movimento” paulista, concentrado principalmente no bairro de Vila Madalena, fazia filmes que recolhiam a tradição do *noir* americano, reatualizando-o, como em *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho ou *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado, com vetor metalinguístico na remissão ao próprio imaginário cinematográfico e em propositura antirrealista. Em 1991, é lançado *A Grande Arte*, adaptação de um romance de Rubem Fonseca lançado em 1983, sob a direção de Walter Salles, último filme de tal conjuntura de revisitação do *noir*. Tratava-se também do primeiro longa-metragem de Walter Salles, um dos nomes que mais se destacariam na produção da “retomada”.

Este artigo posta um olhar que tira proveito da perspectiva que a passagem dos anos nos fornece para a aferição de *A Grande Arte*. Busca analisar a adaptação de Walter Salles do romance de Rubem Fonseca no cerne de um gênero, o policial *noir*, cuja trajetória sempre foi marcada pela interlocução cinema-literatura na cultura ficcional midiática de *mainstream*.

A crítica literária, em avaliações como as de Vidal (2000) e Silverman (2000), há tempos reconheceu que a obra de Rubem Fonseca realiza uma apropriação que fica a léguas do mero decalque da “matriz” do *noir* norte-americano, marcando pontos de transgressão de uma série de convenções do gênero. Outra parece ser, todavia, a propositura do filme de Walter Salles e, como procurarei demonstrar, aponta para vetor oposto. O filme sinaliza um ponto de inflexão ou retificação de uma das marcas “indenitárias” do cinema brasileiro: comporta uma propositura audiovisual tecnicamente esmerada que possui afinidades claras com a “matriz” diversional do filme policial norte-americano, desbastando ou confrontando o lastro do cinema “pobre” como marca identitária do cinema brasileiro representada principalmente pelo Cinema Novo. Ao contrário de transgressão, a tônica do filme de Walter Salles seria de alinhamento ao paradigma hollywoodiano. Tal aspecto no filme é conjugado a outro, menos aparente: o do consórcio entre tal padrão norte-americano de *mainstream* e o olhar “de fora” do protagonista, o detetive-fotógrafo Mandrake.

Embora não seja propósito deste artigo a explanação teórica a respeito da adaptação cinematográfica de obra literária, de modo subjacente assume-se aqui que no âmbito da tradução intersemiótica, segundo a clássica designação de Jakobson (1969), na “passagem” de um sistema de signos para outro, não é possível o transporte da integralidade da literatura para o audiovisual. Assim, a operação tradutora situa-se na esfera da (re)criação, o que afasta a noção ingênua de “fidelidade”. Adaptação de literatura para cinema – ou para televisão, fotografia, moda, arquitetura, dança, música, quadrinhos etc. – implica inapelável reconfiguração; adaptar comporta o senso da intraduzibilidade do signo literário para o sistema semiótico cinematográfico.

Este artigo percorre distintos momentos, que se articulam. No primeiro, realiza um breve movimento panorâmico que reconhece a dinâmica do gênero *noir* no âmbito da ficção midiática de *mainstream*. Em seguida, avalia o modo como o *noir* na obra de Rubem Fonseca é tomado em um movimento de aclimação “desobediente” a algumas convenções do gênero. Depois dedica-se propriamente à análise do discurso cinematográfico do filme de Walter Salles, da qual deriva um saldo interpretativo certamente fecundo em torno de vertentes do cinema brasileiro de décadas recentes e questões como identidade cultural e mutações de gêneros na dinâmica da cultura midiática contemporânea.

Noir e ficção de *mainstream*

A narrativa policial, seja em sua vertente chamada “clássica” ou de enigma, que se inicia com Edgard Allan Poe no século XIX e atinge, no século XX, o ápice da popularidade com Conan Doyle e Agatha Christie, seja com a mutação promovida pelo *noir* norte-americano na passagem dos anos de 1920 para 30, com Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain, entre outros, representa com vivacidade a faceta mercadológica da ficção diversional como produto confeccionado para seduzir o leitor, fazê-lo desfrutar o engenho de uma narrativa, em que o deleite com a “história bem contada” situa-se no quinhão de surpresa que a trama reserva. Apesar das várias diferenças entre o policial “clássico” e o *noir*, há em comum o primado de uma operação discursiva encaminhada ao enredo como engenho a ser perscrutado, arquitetura fabulativa a ser perquirida.

No *noir*, tanto o protagonista que encarna a figura do investigador, sendo ou não detetive profissional, quanto o leitor têm no horizonte um crime (ou uma série deles) a ser elucidado a partir do qual a história passa a se desenhar como engrenagem cada vez mais intrincada. Tal engrenagem labiríntica não deixa de funcionar como

alegoria da metrópole perigosa, da qual o detetive tira proveito financeiro, com seu trabalho profissional de investigação e combate violento, e busca sobreviver, envolvido que está com o mundo da escória, entre criminosos e policiais.

Tal aspecto é traço de importante diferenciação em relação à narrativa de enigma: no *noir* o protagonista-detetive é parte do mundo degradado da grande cidade e os eventos criminais podem lhe custar a vida. Tal feição é delineada pelo escritor que teria iniciado o gênero, Dashiell Hammett, que lança contos na revista *Black Mask* – uma autêntica publicação *pulp fiction* – a partir de 1925, e consolida, nos anos 30, o personagem-tipo que se tornaria um emblema do gênero, o detetive Sam Spade. Mesmo que o *noir* não se confunda estritamente com histórias de detetives, havendo uma gama de outros motivos (personagens atormentados pelo passado, ações de mulheres fatais, perversidade, corrupção etc.), sua figura se afirmaria ao longo do tempo como ícone e item clichê do gênero.

Passando ao campo do cinema, o que historicamente é conhecido como *film noir* procede da designação de críticos franceses a um circuito de filmes americanos cujo auge se deu entre as décadas de 1940 e 1950. Autores como Hirsch (1981) e Cameron (1993) lembram que a descoberta pela crítica francesa de tais filmes deveu-se a um fator de ordem histórica, pois a partir da Segunda Guerra, com a ocupação nazista, a França ficou privada durante quase cinco anos da exibição de filmes americanos.

A designação *noir* adotada pela crítica francesa traz uma identificação que amarra o cinematográfico ao literário em difusão massiva, pois tal nomeação derivou da *Série Noire*, coleção de capa preta criada por Marcel Duhamel em 1945 para a editora Gallimard, que lançou na França pós-ocupada as populares histórias americanas de trama policial de Hammett, Chandler e Cain. Romances como *O Falcão Maltês*, de Hammett, *À Beira do Abismo* e *Adeus, Minha Adorada*, de Chandler, ou *O Destino Bate à Porta*, de Cain, tornaram-se adaptações cinematográficas portadoras de uma marca que passaria a ser emblemática: aos olhos da crítica francesa tais filmes pareciam “escuros”, “noturnos”, “negros”. O termo *noir*, portanto, é de procedência cinematográfica, servindo depois como etiqueta para obras literárias que forneceram histórias que se converteram em roteiros dos “filmes negros”.

Com o tempo, todavia, haveria um movimento recíproco de contaminação entre cinema e literatura *noir*. Cada vez mais patentear-se-iam as “influências” que a literatura *noir*, nas posteriores gerações de ficcionistas, receberia do cinema com procedimentos do sistema verbal que funcionariam como correlativos à estética do “filme negro”. Ao mesmo tempo, a plasticidade obscura que se tornou emblema do gênero nas telas acusa a marca privilegiadamente cinematográfica. Afinal, os contos e romances policiais de Dashiell Hammett, Raymond Chandler

ou James Cain não eram especialmente “negros”, não exploravam enfaticamente a obscuridade ou noturnismo nas descrições. Foi a inflexão da estética expressionista, com a presença de técnicos e diretores de cinema migrados da Europa para os estúdios de Hollywood, que dotou as adaptações de um noturnismo visual que se afinava ao teor assustador das tramas criminosas de tais escritores.

Importa sinalizar que, no transcurso do século XX aos nossos dias, o *noir* cada vez mais figuraria como espécime de renovadas parcerias mercadológicas, não apenas entre cinema e literatura no âmbito do *mastreiam* mas passaria a se expandir, como outros gêneros, em outros sistemas semióticos em um sem número de produtos da ficção midiática, reconfigurando alguns de seus contornos. Oferta-se, pois, como território largo e dinâmico em que circulam e se contaminam variadas codificações, em diversos meios.

Uma história em quadrinhos como *Sin City: a Cidade do Pecado*, de Frank Miller, por exemplo, cujo título inicial foi publicado na revista *Dark Horse Presents*, em 1991, recicla a tradição da interlocução literatura-cinema e sua adaptação cinematográfica em 2005, dirigida por Robert Rodriguez e o próprio Miller, traz a marca do hiper-realismo visual que robustece o universo dos HQs com incrementos do meio digital. A saturação visual do filme *Sin City* é reiteração de sinais desgastadas do *noir*, mas reciclados em embalagem da tecnologia digital e recobertas pela tinta do hiper-realismo pop. À sua maneira, *Sin City* é apenas uma amostra de como no grande parque de diversões do *mastreiam* na contemporaneidade se intensifica a diluição de uma “fonte” municidora no circuito da adaptação.

Já em um jogo como *L.A. Noire*, produzido pela companhia *Rockstar Games* e lançado em 2011, a etiqueta *noir* é flagrantemente tributária do meio cinematográfico. Mas, logo se nota o movimento em direção contrária ou em ocorrência concomitante em diversas produções do cinema atual “inspiradas” nos *games*. Amalgamado a traços de outros gêneros e distintos procedimentos narrativo-estéticos da ficção contemporânea, em seriados de TV, histórias em quadrinho, *games*, animações e, claro, no próprio cinema, o caminho do *noir* é uma constante reciclagem e hibridização.

O caminho de mão dupla, da contaminação recíproca entre cinema e literatura que acompanha a trajetória do *noir*, é apenas uma das vias de um amplo tráfego, uma vez que é próprio da cultura midiática a irrefreável troca de procedimentos e expedientes entre distintos meios e em contexto transnacional. Por falar nisso, é preciso agora flagrar a presença do *noir* na cultura brasileira.

Noir aclimatado e transgredido

Embora a incorporação e a aclimação brasileira do noir tenham sido relativamente tardias, na década de 1970, não é exatamente rara sua presença em diversos romances e contos, de escritores como Tabajara Ruas, Marcos Rey, Miguel Jorge, Tony Belloto, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Rubem Fonseca. Ao que aqui se designa *aclimação* situa-se nos termos da mutabilidade e apropriação nem sempre aderente às convenções do gênero, em que entram em jogo os dados do multiculturalismo.

Falar em um “noir à brasileira” convida a considerar procedimentos de recriação, releitura, diálogo intertextual, retificação como “resposta à matriz” do gênero, às vezes em tom paródico e em registro metaficcional. Tais questões são importantes para se falar de Rubem Fonseca, autor que aos olhos da crítica literária, com se pode conferir em Walnice Nogueira Galvão (2005), representa o mais vigoroso aclimatador do *noir* em nosso meio literário.

A literatura de Rubem Fonseca revela laços inegáveis de intercurso com os meios audiovisuais e sua reelaboração da tradição do policial repisa a interlocução cinema-literatura. Uma espécie de “escrita cinematográfica” seria um dos feixes estilístico-temáticos dessa obra. Não cabe aqui uma análise de como se dá o “cinematográfico” na obra de Rubem Fonseca. Aliás, seria necessário um percurso longo para se discutir a complexidade da própria noção de “influência”.

Não raramente, a noção de “procedimentos cinematográficos” incorre no equívoco de não se advertir para o próprio uso metafórico da expressão. De qualquer modo, assinala-se que a “apropriação” literária do cinematográfico situa-se no fenômeno da transcodificação como construção de correlativos da linguagem verbal ao meio audiovisual; o sistema linguístico promoveria analogias que produzem um “efeito cinematográfico”. Em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), por exemplo, há equivalência entre o plano da fábula e o da expressão, pois enquanto personagens e situações da história remetem explicitamente ao mundo do cinema, o discurso verbal produz arranjos que operam como correlativos ao campo cinematográfico.

Tendo iniciado na literatura *pulp fiction* e migrado para o cinema B hollywoodiano, o *noir* é recolocado em sua condição de precedência literária diante do audiovisual na obra de Rubem Fonseca; repostado como “matriz” para adaptações cinematográficas e televisivas? A resposta só pode ser negativa por não fazer sentido neste caso distinguir um sistema manancial ou “original”, ponto de partida a posteriores traduções intersemióticas.

Nem se trata de dizer que o discurso narrativo verbal em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, por exemplo, mimetiza o cinematográfico, mas que sua própria expressividade verbal opera com dispositivos – com variados expedientes – de correspondência ao cinematográfico. O literário em Fonseca, que em seu conjunto convida ao questionamento das relações complexas entre literatura e a cultura de massa, não é fonte municiadora ou primeva das adaptações cinematográficas “baseadas” em romances como *Agosto* (que se tornou minissérie pela TV Globo em 1993) ou *A Grande Arte*, pois ela em si é expressão intertextual explícita do circuito simbiótico cinema-literatura.

Não se trata de dizer que ela “adaptara” para o literário uma série de procedimentos do código cinematográfico, mas o literário se dá como expressão intertextual em que o diálogo cinema-literatura funciona como um dos eixos de conjugação entre tema e forma: o submundo urbano e a investigação criminal própria do filme policial *noir* são inseparáveis de uma forma verbal em cujos lances lúdicos está o horizonte técnico-estético do cinema. Advirta-se, aliás, que se trata de uma escrita que promove efeitos de correspondência a expedientes do sistema semiótico da cultura midiático-audiovisual em esfera ampla, não se restringindo ao cinematográfico.

Se a obra de Rubem Fonseca é exemplar de convivência da escrita literária com a cultura midiática diversional, franca inserção na voragem mercadológica que tomou a vida cultural nos séculos XX e XXI, tal relação não deixa de ser problemática e ambivalente. A parcela da obra do autor mais impregnada do universo do policial *noir*, em romances como *A Grande Arte*, *Bufo e Spallanzani*, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, *Agosto*, *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto* e em um conto cujo título explicita o próprio gênero, “Romance Negro”, do livro *Romance Negro*, a etiqueta do policial *noir* não se condiciona de modo confortável.

Falar em *noir* em Rubem Fonseca implica considerar procedimentos de recriação, releitura, ocorrência intertextual como retificação de contornos primazes do gênero em que a relação intertextual tanto fica a léguas do mero decalque de um Hammett ou Chandler quanto ultrapassa o registro da metaficção que lançaria ao leitor “escolado” no estilo – literário assim como cinematográfico – fichas para prazerosos lances de identificação de referências, motivos ou situações caras ao gênero.

Sua obra realiza um movimento agudo: a aclimação do *noir* em Rubem Fonseca é “desobediente”, pois na relação intertextual cinema-literatura policial há crucias faixas de ambivalência na relação entre o diversional midiático e um vetor que lhe é oposto. *A Grande Arte*, romance publicado em 1983, é o ápice dessa operação engenhosa em que a fronteira entre a “grande arte” literária e o repertório da indústria cultural se faz com uma configuração narrativo-discursiva que demole os andaimes

do enquadramento do gênero e vai abrindo outros circuitos de ambivalência: aparência e realidade, fato e ficção, “baixo” e “alto”, erudição e sordidez, lirismo e violência.

Desde que surgiu, aliás, a obra de Rubem Fonseca chamou a atenção pela brutalidade em que não se fala de um mundo violento, em um olhar “de fora para dentro”, mas a violência atinge o cerne da linguagem. A ancoragem em contexto degenerado do submundo se dá com uma escrita na qual a violência só tem validade ao se alojar na forma de expressão. Sua condição propriamente literária é a de uma escrita *enformada* do paroxismo da violência urbana.

Em outro vetor, abandonam-se ingredientes típicos do gênero policial, como a resolução satisfatória do crime e a superioridade do investigador criminal. Resulta aí um tipo de desconcerto, pois as situações vividas pelos personagens e o que eles declaram de si próprios turvam a leitura maniqueísta e convidam o leitor a conjecturar complexidades insuspeitas e perturbadoras do humano. Há uma fissura em valores como “o crime não compensa” ou o triunfo da justiça, portadores de uma espécie de função compensatória da narrativa diversional. Abre-se a fenda da perplexidade. Em sua narrativa policial, os estilemas da tradição *noir* submetem-se a uma incorporação incômoda e provocativa, em que a metanarrativa exhibe o universo do *noir* como clichê a ser rebatido e, no limite, deformado.

Com o desenvolvimento narrativo, o título *A Grande Arte* vai se revestindo de dimensão semântica com verberações ambíguas: que grande arte e grande literatura seriam essas que estão contaminadas por características da narrativa policial, vertente literária tida como meramente comercial, de massa? No plano estrito da história, essa “grande arte” é o manejo de facas que o protagonista Mandrake – referência às histórias em quadrinho – aprende para se vingar de quem o atacou, mas em outro nível, é a arte de tramar/narrar, construir uma narrativa, arquitetar uma fábula policial ofertada ao leitor.

A Grande Arte alude à acepção de arte como fabricação, engenho, construção da ficção narrativa cuja função na cultura do grande mercado é incitar e envolver o leitor; a “arte” de manejar facas especiais, a destreza, habilidade e competência que compõem um saber transmitido ao protagonista Mandrake ficam tacitamente associada à capacidade de narrar, construir uma trama policial engenhosa. Tal “grande arte” é tanto o labor de produzir, arquitetar uma narrativa quanto o produto resultante, o livro tornado artigo de consumo.

A ocorrência metaliterária possui outra dobra: a arquitetura do fazer literário se confunde com o processo de investigação dos crimes pela incorporação, em ambos, de diversos discursos, variados depoimentos, versões conflitantes de distintas vo-

zes, incluindo as elucidações parciais e precárias do narrador-protagonista. E isso forma certa imagem de mosaico ou rizoma em permanente expansão, inconcluso.

A narrativa de *A Grande Arte* explora a ambivalência entre narrativa de entretenimento e de denúncia social. Se de um lado esboçam-se situações prototípicas de uma história policial com investimentos que renderiam a elucidação de uma série de crimes e desatariam o novelo confuso que se formou em torno deles, o desenvolvimento da fábula não atinge um satisfatório saldo elucidativo, a restauração da ordem, o esperado câmbio do caos em logos, o que apaziguaria o leitor, restituindo-lhe um mundo que “faz sentido”. O encerramento da história não satisfaz o leitor cioso de esclarecimento inquestionável dos eventos. Além de parciais e precárias, as elucidações sinalizam que há portais para mais dúvidas e hesitações.

A violência situa-se em um braço de ferro desproporcional, pois quem não possui força econômica não se oculta, ao contrário dos que a detêm, blindados ao esforço de desmascaramento do detetive protagonista e da própria lei. Após incursionar por um labirinto sórdido de diversos níveis sociais e comportamentais, incrustando-se para além da ferida exposta, a dos pobres diabos e testas de ferro da elite econômica do Brasil, a narrativa vai alargando um mirante para a perplexidade do leitor. O resultado expõe como aspecto decisivo o próprio limite do olhar do investigador. O detetive (e o leitor) consegue entrever que a violência está para além do aparente, mas ele não pode acessar com nitidez e completude seus vasos conectores; os que conseguiu recolher são uma frágil parcela de uma amarração poderosa e oculta, cujos fios, se puxados, levariam ao recinto dos “homens de bem”, da tradição da família e da propriedade, fronteira intransponível. A violência escancarada nos cadáveres é apenas a ponta aparente de um grande lastro que ata os de baixo e os de cima da hierarquia social a que se cruzam muitos outros fios, em um inalcançável rizoma.

O contraste entre o que se mostra e o que se esconde não se restringe à dicção da denúncia do abismo social, mas é alegoria do poder como maquinaria complexa e esquiva. *A Grande Arte* incita o leitor à fruição catártica da história policial do *noir* para operar, por fim, a própria transgressão do gênero.

Olhar “de fora”

Depois de tais considerações que, de um lado, situaram o *noir* no âmbito da ficção de *mainstream* e, de outro, distinguiram a aclimatação transgressiva que dele faz a obra de Rubem Fonseca, é hora de analisarmos a adaptação cinematográfica de *A Grande Arte*. Lançado em 1991, fase em que se discutia a própria

sobrevivência do cinema brasileiro, saltava aos olhos da crítica o elevado nível técnico, para os padrões nacionais, da adaptação dirigida por Walter Salles.

O filme destoava da precariedade, da crueza e do “cinema pobre” que, dependendo da perspectiva assumida e dos filmes em questão, caracterizava o pior ou o melhor da trajetória do cinema brasileiro. Como se sabe, o caráter de precariedade ou a noção de “cinema pobre” como marca identitária do nosso cinema no vetor da confrontação político-estética à hegemonia hollywoodiana encontrou na expressão glauberiana da *estética da fome* sua mais fértil formulação, enfeixando a propositura discursiva de filmes da primeira fase cinemanovista, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo da Terra do Sol* (1964), do próprio Glauber Rocha, em torno da convicção segundo a qual a insuficiência técnica passa a ser a própria força estético-ideológica do discurso cinematográfico.

Para o Cinema Novo, o vigor cinematográfico diante de uma realidade subdesenvolvida se faz com a própria assunção da precariedade técnica. E como nos adverte Jean-Claude Bernardet – em *Brasil em Tempo de Cinema*, obra hoje considerada clássica – ao comentar um filme que “antecipava” tal propositura cinemanovista, o documentário *Aruanda* (1960), dirigido pelo jornalista Linduarte Noronha, não se trata de primitivismo:

Devido a suas deficiências técnicas, *Aruanda* foi às vezes qualificado de primitivo. Ora, não é nada disso. O primitivismo se caracteriza mais pela ingenuidade de visão e do modo de reprodução da realidade, e não implica numa técnica deficiente e simples (BERNARDET, 1967, p. 21).

Na altura em que foi lançado, em que se gestava o que depois seria designado por “cinema da retomada” – expressão compreensivelmente contestável por realizadores que nunca pararam de filmar, caso de Julio Bressane –, o filme de Walter Salles, a produção mais cara até então feita no país, com alguns atores internacionais (Amanda Pays, Tchéký Karyo, Peter Coyote) e falado em inglês, dava ares de exceção. Como indica Marcos Strecker (2010) a respeito da repercussão do filme, o juízo da crítica da época, majoritariamente elogioso nas páginas dos jornais, girava a mesma moeda tanto para enaltecer – “é tão bom que não parece filme brasileiro; parece filme americano” – quanto desfavorecer – “não faz jus à tradição da crueza contundente de nosso melhor cinema” ou comentários semelhantes –, de todo modo ancorava em que a adaptação de Walter Salles do universo de Rubem Fonseca incorporava padrões do cinema americano diversional.

No âmbito específico da história, o roteiro tomou emprestado do romance suas linhas mestras para articular a retratação do ambiente social urbano brasileiro degradado ao delineamento claro do *thriller* americano. O traço de distinção certamente mais saliente em relação à narrativa literária é a mudança do protagonista Mandrake (interpretado por Peter Coyote) da atuação de detetive para a de fotógrafo. Tal alteração traz implicações importantes.

Já nas primeiras cenas do filme, tal opção do roteiro resulta em implicações metanarrativas, pois a câmera fotográfica manejada pelo protagonista em algumas vezes se alinha ao olhar cinematográfico. Com um protagonista fotógrafo que passa a investigar crimes, o modo com que o filme tangencia o caráter metaficcional, que comparece ao seu modo no romance de Rubem Fonseca, alude à permuta de um sistema de signos a outro: da palavra literária à imagem cinematográfica. E nesse eixo o trabalho do fotógrafo se associa ao do cineasta, realizador da “sétima arte”, *A Grande Arte* do cineasta Walter Salles. Ao mesmo tempo, o alinhamento da câmera diegética do protagonista fotógrafo com a câmera cinematográfica ativa relações intertextuais com outros filmes de incursão metacinematográfica, como *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, *Blow-Up*, de Antonioni, ou *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma – só para ficarmos em exemplos bem conhecidos.

Em vez do personagem-tipo do *noir*, o detetive profissional, Mandrake é um fotógrafo estrangeiro que veio ao Rio de Janeiro para fazer um livro de fotos, segundo diz em voz *over*. Estando lá há três meses e colhido material fotográfico suficiente, ainda assim resolve ficar: “alguma coisa me prendia”.

A constituição da personagem na ação dramática desde o início se marca por curiosidade e fascínio que o fazem registrar com sua câmera aquele mundo degradado. Sua presença no “campo” que é “objeto” de seu olhar – está alojado em alguma casa da Lapa – é condição que o levará a ultrapassar a linha de mero observador e fotógrafo da violência urbana. As mortes misteriosas de duas prostitutas, tendo uma delas pedido sua ajuda e lhe confiado um disquete, são o ponto desencadeador da transposição de uma fronteira perigosa, a partir da qual passa a levantar um véu e avistar para além da superfície, divisando fios que conectam os cadáveres à ação dos poderosos, os criminosos de “colarinho branco”, ocultos mandantes dos crimes.

No lugar do detetive *noir*, profissional experiente na entranha da escória, há, portanto, um protagonista cujo comportamento na escalada das ações do mundo violento é inseparável de sua condição a um só tempo de estrangeiro e fotógrafo, um explorador *voyeur* “de fora” em relação ao mundo “exótico” deteriorado. Tal condição permite, aliás, que a ancoragem metaficcional do filme anexe, embora

tangencialmente, marcas de documentário – em que Walter Salles vale-se de sua experiência como documentarista –, pontuadas no grande interesse do protagonista norte-americano, como se fosse um etnógrafo, ao explorar com sua câmera a vida urbana degradada do Brasil.

O início do filme aciona a chave metalinguística do cruzamento da câmera fotográfica do protagonista com a imagem cinematográfica projetada na tela por meio de um artifício de ilusão ótica: um plano médio exhibe uma casa enquadrada frontalmente, em que se vê o rosto de uma mulher na moldura da janela. A casa trepida brutalmente e surge à direita uma caçamba que a desmorona. O plano seguinte acompanha, em *travelling*, o rosto em prantos da mulher, em close. Mas, a imagem é congelada, mudam-se sua textura e cor, escuta-se o clique de câmera fotográfica: a câmera cinematográfica verteu-se em câmera fotográfica. Ouvimos a voz *over*: “toda minha vida, meus olhos procuraram algo diferente. Imagens que mostrem como as pessoas vivem, o que sentem e o que suportam”.

Os dois registros convivem no mesmo plano, em *continuum*: imagens em movimento (cinema) e imagens estáticas (fotografia). Outros planos estabelecem o mesmo entremear-se de cinema e fotografia, como nos registros foto-cinematográficos de um homem carregando uma carroça e “surfistas de trem” em ação. O filme assinala no seu início, pois, o consórcio metalinguístico entre esses dois campos técnico-estéticos de produção de imagens inscrevendo o potencial ilusionista de seu exercício: o que parecia uma casa diante da qual uma mulher mira pela janela era apenas sua fachada, logo desmoronada.

Tal alinhamento cinema-fotografia que salienta o próprio caráter ótico – remetendo ao poder ilusionista dos dois meios – é caracterização fundamental do protagonista, fotógrafo do primeiro mundo naquelas paragens de terceiro mundo. Em diálogo com a namorada, também americana, que lhe indaga sobre uma foto dos “surfistas de trem”, ele responde: “gosto deles. Esses garotos desafiam a morte”. O olhar, instância fundamental do protagonista, fotógrafo americano que passa a se embrenhar no mundo violento, é dispositivo indissociável da própria composição fílmica.

Se o filme de Walter Salles promove o consórcio entre o olhar do protagonista e o tecido audiovisual plasmado na tela, a exuberância e o apuro técnico exibidos, salientados pela crítica no momento de seu lançamento como os de um filme com feição do padrão de cinema dos Estados Unidos, adquirem uma dimensão certamente não prevista, ou seja, a associação entre o padrão técnico “de qualidade” do cinema *mainstream* americano e o próprio protagonista e fotógrafo Mandrake, também vindo deste país.

A fertilidade dessa interpretação – para além de qualquer intencionalidade do cineasta – é tanto maior quanto mais atentamos ao virtuosismo técnico exibido em algumas cenas de *A Grande Arte*, virtuosismo que pouco rende em termos diegéticos, característica, aliás, do cinema de *mainstream* “pós-moderno”. Na sequência de ação no trem que vai para a Bolívia, na cena de luta corporal no interior da cabine entre Camilo Fuentes e a agente da Polícia Federal Mercedes, depois do traficante boliviano ser ferido nos olhos, a câmera vai se afastando do enquadramento do seu rosto exasperado em close na janela e, em plano sequência, eleva-se em tomada aérea grandiosa, apequenando o trem em meio à magnitude da natureza exuberante.

Tal *travelling* poderoso para trás e pelo céu não possui função no desenvolvimento da trama nem gera importantes dividendos semânticos. É momento em que a técnica exhibe a si mesma; o labor técnico torna-se o centro do espetáculo. A performance da câmera é mais importante que qualquer incitação de sentido, evidenciando sofisticação afetada.

Planando no céu, “olho” poderoso em sua ubiquidade, tal momento se associa a outro, o da abertura do filme, quando a câmera também parte de um espaço micro e vai ao macro sem mudança de plano: de um close, o rosto da primeira prostituta morta da história, ferido em *P* com faca, passa a planar no espaço aéreo da grande cidade, apequenando cada vez mais o hotel em que acabou e ocorrer o assassinato, cujo letreiro permanece piscando, como um lembrete do acontecimento brutal que, todavia, vai se dissipando em meio à magnitude do espaço entulhado de edifícios. Nesse caso há, pois, rendimento semântico substancial: um mundo violento está oculto e vai se apequenando na imponente degradada da vida urbana, a morte dessa mulher em um minúsculo quarto de hotel na metrópole, inscrita em anonimato, insignificância e banalização, dissipa-se na massificação urbana.

Mesmo que na narrativa a câmera fotográfica do protagonista Mandrake, diegética, não seja um meio técnico para o trabalho investigativo, como explorado tantas vezes na trajetória do cinema, de qualquer modo há implícita associação entre a inquirição criminal e o que representa o instrumento ótico fotográfico como meio de perquirir, pesquisar, analisar o mundo com uma ferramenta de ampliação da capacidade de olhar. Mas, se no início do filme vemos-lo dedicado, exercitando seu olhar curioso diante do “exótico”, a registrar com a câmera flagrantes urbanos da deterioração social brasileira, esse equipamento não se tornará um instrumento inquiridor do novo criminal no qual resolve mergulhar. Para sua busca investigativa que se torna aventura perigosa, no lugar da câmera ele prefere empregar outra ferramenta, a faca, na “grande arte” de um manejo sofisticadamente mortal para travar o corpo-a-corpo com o mundo violento e misterioso.

O filme “adapta” o detetive do romance de Fonseca ao fotógrafo americano que não usa a câmera, instrumento que ultrapassa a potência do seu olhar, para o ato investigativo. Depois de ter fotografado, à maneira de um etnógrafo, o submundo violento e aviltado, ele dispensa a câmera, instrumento do meio termo entre a participação e a contemplação do mundo e decide investir em ações de habilidade física radicais, diretamente ligadas à morte.

Tal relação da câmera com a faca é, na verdade, movimento fundamental da transformação da personagem na evolução narrativa. A incisão da faca em seu corpo é ponto decisivo de inflexão. Sua decisão de mergulho radical nas entranhas do mundo violento oculto é deflagrada por ter recebido em seu próprio corpo a lâmina dessa “arte” de perfurar e cortar. Quer dominar tal “arte” por ter sido ferido com ela. Trata-se do *corte* que lhe deflagra nova dimensão existencial, grava-lhe uma ferida a partir da qual ele deseja se tornar um lutador habilidoso para ferir e matar com a mesma “arte” que o lanceara e que matara a prostitua, o cadáver incitador do novelo perigoso em que ele se metera, a própria narrativa que acompanhamos.

O movimento de inflexão do protagonista não significa abandono de sua inscrição como fotógrafo. Trata-se de um intervalo. No final do filme, ele reassume a condição de fotógrafo ao reencontrar a namorada americana que está em expedição arqueológica. Ele diz a ela que viajará para o Marrocos para fotografar. O reencontro se dá no campo arqueológico em que ela escava, examina o mundo “exótico” do passado. Se há pouco mencionou-se que o comportamento do fotógrafo Mandrake se assemelha ao do etnógrafo, o reencontro com a namorada arqueóloga sublinha a congregação do casal no vetor de que o trabalho de ambos se baseia numa relação com a alteridade, o contato e exploração de mundos “excêntricos”.

O alinhamento entre ambos os personagens adquire robustez nesse momento do filme ao marcar que tanto quanto ela, que perquire e exuma um mundo alheio, o passado remoto, ele trabalha “exumando” e perquirindo o mundo do “outro”, de territórios sociais degradados do terceiro mundo com seu olhar “do centro”, registrando com sua câmera paragens da periferia do capitalismo. Seu reencontro com a namorada arqueóloga fecha a moldura narrativa ao sublinhar sua condição de fotógrafo-explorador. Ambos atuam com um olhar “de fora”.

Nesse momento chega-se ao mais importante. A concordância que o filme agencia entre o ponto de vista da câmera cinematográfica, extradiegética, e a câmera fotográfica, diegética, que o protagonista leva consigo, representa o olhar estrangeiro, “de fora”, instância tanto do protagonista Mandrake quanto

do universo do próprio cinema americano. Como qualquer obra cinematográfica – e artística indiscriminadamente – cuja dinâmica interna do discurso audiovisual é autônoma em relação a qualquer proclamação de intenção do seu realizador, o filme promove o consórcio entre a condição do protagonista, estrangeiro americano dedicado a “enquadrar” a degradação social do terceiro mundo, e a representação cinematográfica “de fora”, a tradição do cinema “de qualidade” diversional da indústria hollywoodiana, de que o cinema policial é um dos representantes vigorosos. Assim, a errância e a crise de identidade do personagem estendem-se ao território da forma e da tradição cinematográficas.

O olhar errante do protagonista *focaliza* aquele (sub)mundo brasileiro e latino-americano segundo repertórios de sua tradição cinematográfica. Reveste-se com contundência, então, que a adaptação de Walter Salles da atitude metaliterária e intertextual de Rubem Fonseca promove o diálogo intertextual com o universo cinematográfico do *mainstream* americano aliando-se a ele.

O percurso do protagonista americano Mandrake, cujo olhar de fotógrafo se inscreveu a associação com a própria representação cinematográfica, torna-se alegoria da incorporação dos *thrillers* criminais americanos de Hollywood – que despontaram sobretudo a partir dos anos 1970 e se propagariam mundo afora –, modelo flagrante no filme de Walter Salles. Se em Rubem Fonseca o caminho é de desvio e até transgressão do padrão do *noir* americano, no filme de Walter Salles a tônica seria a própria adesão, via decalque de uma estilística cinematográfica articulada com elevado nível técnico, ao padrão hegemônico hollywoodiano.

Se para a crítica brasileira, o apuro técnico e o teor diversional do filme vão na direção oposta à precariedade como forma identitária com que o cinema brasileiro atinge contundência estética, concepção de que o Cinema Novo (e depois o chamado “Cinema Marginal”) foi o maior representante, nesse olhar “de fora” a relação metalinguística do consórcio entre a câmera fotográfica do protagonista americano e a representação cinematográfica adquire a dimensão de que sua perspectiva “de fora” constitui um regime do olhar e do representar o mundo brasileiro destoante da tradição do “cinema pobre”. Em vetor oposto à noção de que uma realidade subdesenvolvida deve ser filmada de modo subdesenvolvido, aos olhos da crítica no momento de seu lançamento o filme de Walter Salles comporia a representação da periferia do mundo segundo a perspectiva da América desenvolvida. O teor diversional, o caráter espetacular e a ingerência do padrão cinematográfico industrial seriam as marcas mais candentes desse olhar “de fora”.

Últimas considerações

Visto em perspectiva, *A Grande Arte* de Walter Salles comporta algumas questões que se tornariam pauta de discussão sobre o cinema brasileiro a partir de produções do chamado “cinema da retomada”. A exibição de um padrão técnico “de qualidade” em oposição à trajetória de um “cinema pobre”, o acabamento “publicitário” – lembrando que alguns dos mais destacados diretores da geração que despontava, como Fernando Meirelles e o próprio Walter Salles, procediam do campo publicitário – versus a herança da “estética da fome” do Cinema Novo. Além disso, a representação do espaço brasileiro em um momento histórico que cada vez mais timbrava em demonstrar feição transnacional, com as relações entre a dimensão técnico-estética e o teor de contundência social, tais problemas entrariam nos anos 90 e 2000 como pauta de discussão *pari passu* à chegada de novos filmes que conseguiam levar às salas de cinema o espectador brasileiro para assistir a filmes feitos em seu país.

O tempo certamente também nos permite ponderar certas acusações a esse novo período, algumas das quais buscaram aplicar aos filmes que surgiam concepções estético-políticas de fases anteriores, sobretudo do Cinema Novo. Assim, é minimamente problemática a designação “cosmética da fome”, empregada por Ivana Bentes (2003), às produções do “cinema da retomada”. Tal juízo parece insuficiente e, principalmente, extemporâneo por aplicar o esquadro dos anos 60 ao contexto dos 90. Apontar filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), de fase posterior a *A Grande Arte*, como aderentes a uma “cosmética da fome” é gesto desregulado por aferir a cinematografia do final do século XX e início do XXI segundo perspectiva crítica própria dos anos 50 e 60, não afinando o olhar avaliativo às peculiaridades de um distinto contexto audiovisual, em que mutações e variantes no campo da técnica e no cerne das condições de produção e difusão são inseparáveis da dimensão estética.

Um olhar mais rigoroso deve aferir matizes – respeitando singularidades dos filmes –, esforçar-se para discernir contornos complexos da relação entre o campo estético-midiático e um quadrante histórico. Aliás, ele costuma ser epitetado como globalizado, e as relações entre o nacional e o transnacional se situam em outro horizonte, com ressonâncias ideológico-conceituais que puseram em xeque, aliás, posturas estético-ideológicas hegemônicas nos anos 60.

Quanto ao recorte particular deste artigo, a adaptação de Walter Salles do romance de Rubem Fonseca ensejaria uma reflexão aguda a respeito da presença da violência como a face mais exposta do drama social brasileiro em que o

apelo ao “padrão de qualidade” e a incorporação de uma vertente diversional e vibrante, o *thriller* policial, por meio de uma construção audiovisual calcada em efeitos de impacto promoveriam o esvaziamento ou a banalização da pauta social pelo próprio caráter espetacular instaurado. Naturalmente não foi o propósito do artigo discutir tal questão. De todo modo, ela fica aqui anunciada para que, talvez, reverbere em outras investigações.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.
- BENTES, Ivana. The *sertão* and the *favela* in the contemporary Brazilian film. In: NAGIB, Lúcia (org.). **O Cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: 34, 2002.
- BENTES, Ivana (org.). **The new brazilian cinema**. New York: I. B. Tauris/The Center for Brazilian Studies; University of Oxford, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. <https://doi.org/10.30962/ec.v19i3.1299>
- BLANCO, Carlos J. Gómez (coord.). **Literatura y cine**: perspectivas semióticas. Santiago de Compostela: Universidade da Coruña, 1997.
- CAMERON, Ian. **The book of film noir**. New York: Continuum, 1993.
- CAMPOS, Haroldo. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Senac, 2005.
- HIRSCH, Foster. **The dark side of the screen**: film noir. Londres: A. S. Barnes, 1981.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969, p.63-72.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SELBY, Spencer. **Dark city, the film noir**. Jeffersou: MacFarkaland, 1984.
- SILVER, Alain; URSINI, James. **The noir style**. Woodstock: Overlook, 1999.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. **Na estrada: o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

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

Dados do autor:

Marcelo Magalhães Bulhões: e-mail: marcelo.bulhoes@unesp.br

Livre-docente (Unesp) em Teoria Literária, Doutor em Literatura Brasileira (USP) e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Curso de Graduação em Jornalismo da Unesp – FAAC. É autor dos livros *A Ficção nas Mídias: um Curso sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais* (Ática, 2009), *Jornalismo e Literatura em Convergência* (Ática, 2007), *Leituras do Desejo: o Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro* (Edusp, 2003), *Literatura em Campo Minado: a Metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira* (Annablume, 1999), *A Carne – Júlio Ribeiro* (Organizador); (Ateliê, 2002), *Jornalismo, Literatura e Violência: a Escrita de João Antônio* (UNESP/FAAC, 2005), além de diversos artigos em livros e revistas na área de Comunicação e Letras.

Endereço do autor:

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista - Av. Eng. Luís Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa - Bauru (SP), Brasil