

EL GRAN ARTE DEL GÉNERO POLICIACO: UNA LECTURA INTERSEMIÓTICA

A grande arte do gênero policial: uma leitura intersemiótica

Wellington R. Fiorucci

RESUMEN: El presente estudio pone en diálogo dos obras contemporáneas, la novela *A grande arte* (1983), del escritor brasileño Rubem Fonseca, y la versión homónima cinematográfica basada en la misma y dirigida por Walter Salles Júnior en 1991. A partir de este cruce de lenguajes, se busca comprender la situación de la narrativa policiaca y en especial los elementos estilísticos de que echan mano los creadores en sus respectivos campos semióticos. A partir de esta comparación, se pretende poner de relieve la importancia del género policiaco en la contemporaneidad y demostrar que su popularidad no significa una pérdida de calidad o del potencial de sentidos, al contrario, hace que los escritores lapiden las estructuras clásicas que definieron desde siempre el género en búsqueda de nuevos matices y estrategias que, al fin y al cabo, lo mantienen en plena vitalidad.

PALABRAS CLAVE: Rubem Fonseca; intersemiótica; literatura contemporánea; novela policial.

RESUMO: O presente estudo coloca em diálogo duas obras contemporâneas, o romance *A grande arte* (1983), do escritor brasileiro Rubem Fonseca, e a versão homônima cinematográfica baseada na mesma e dirigida por Walter Salles Júnior em 1991. A partir deste cruzamento de linguagens, busca-se compreender a situação da narrativa policial e em especial os elementos estilísticos de que lançam mão os criadores em seus respectivos campos semióticos. A partir desta comparação, pretende-se destacar a importância do gênero policial na contemporaneidade e demonstrar que sua popularidade não significa uma perda de qualidade ou do potencial de sentidos, ao contrário, faz com que os escritores lapidem as estruturas clássicas que definiram desde sempre o gênero em busca de novos matices e estratégias que, no final das contas, mantêm-no em plena vitalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; intersemiótica; literatura contemporânea; romance policial.

La belleza no existe en la naturaleza, sólo el artista puede crearla. El cine es en relación al arte lo que la prensa fue para el libro.

Vladimir Maiakóvski

Haroldo de Campos fue poeta de una labor incansable, y más allá de ello, fue un pensador del lenguaje poético, con sus tramas de voces y enlaces de signos. En sus trabajos se incluyen las reflexiones sobre el proceso de traducción poética, el cual será nombrado por él de “transcriação” (CAMPOS, 1992). Pensar los modos de ver (y oír, por supuesto) significa reflexionar sobre decodificación e interpretación, lo que no conlleva una idea de libre traducción, es decir, una libre interpretación, con el riesgo de las trampas propias a la superinterpretación, concepto ya ampliamente discutido por Umberto Eco (1993).

Transcrear implica pensar la estructura, el modus operandi del lenguaje. Es una lectura desde dentro, no una mirada hacia las afueras del lenguaje, o sea, no se trata de una simple fidelidad a la superficie o el contenido de un determinado lenguaje. El traductor debe estar atento al modo de construcción del texto, a su intracódigo, a su estructura intratextual (CAMPOS, 1994). Por ende, la traducción, para el poeta brasileño, es una tarea crítica, pero no menos creativa:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p.35)

El apoyo teórico puesto en escena por Haroldo de Campos nos introduce, con la excelencia del poeta, a las reflexiones sobre el acto de traducir el lenguaje verbal de la narrativa literaria para el medio filmicomultisemiótico, puesto que el propósito de ese texto es analizar la transposición semiótica realizada por el director Walter Salles Jr. a partir de la novela policiaca de Rubem Fonseca, *A grande arte*.

El crítico y teórico Robert Stam(2008) nos dice que hay en la construcción filmica un tropo inadecuado, ya que imposible y siquiera deseable, que el de la fidelidad. Según él, el dialogismo intertextual es el camino para avanzar sobre la falsa y peligrosa idea de fidelidad de la obra matriz al texto adaptado. Su concepción dialógica y transtextual se nutre de las teorías de Kristeva y, por supuesto, de Bakhtin:

A expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de uma “construção híbrida”, que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra. As palavras de Bakhtin a respeito da literatura como “construção híbrida” aplicam-se ainda mais obviamente a um meio que envolve a colaboração, como o filme. A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a “originalidade” já não é tão valorizada, a “ofensa” de se “trair” um original, por exemplo, através de uma adaptação “infiel”, é um pecado ainda menor. (STAM, 2008, p. 20-21, subrayados del autor)

En efecto, nos importa el trabajo de re-creación o re-interpretación ejecutado por el director y su equipo, pues no se puede desechar la participación substancial del guionista, los actores, en fin, de toda la *troupe* involucrada en la filmación del largo metraje. Al fin y al cabo, el cine es un arte plural y congrega múltiples códigos: la imagen, con recortes, ángulos y movimientos de cámara, además de la iluminación e iconicidad de la fotografía; el propio carácter verbal de la palabra, fundamental en el guión y en los diálogos; las capas sonoras, desde los sonidos más diegéticos, como los efectos *defoley*, hasta la banda sonora; la mise-en-scène de los actores al interpretar; y aún diseño de arte, maquillaje, locaciones, diseño de vestuario.

Si las imágenes son palabras que nos faltaron, como pensaba el poeta Manoel de Barros, la poesía en el cine es la transmutación de la palabra por la imagen. De hecho, es innegable que desde su origen el cine estuvo en diálogo con la literatura, la hermana mayor. Ni siempre fue un diálogo amigable, es verdad. Hubo pensadores y escritores que vieron en la nueva arte una automatización o reproducción fría de imágenes en movimiento, una forma condenada. Se podría recordar las voces de Walter Benjamin y Virginia Woolf como algunas de las que rechazaron la séptima arte antes de que ésta alcanzara la madurez. El tiempo probó que ni la fotografía y tampoco el cine deshicieron el aura del arte, como pensaba el filósofo frankfurtiano. Para contrarrestar un poco más estos sombríos augurios, valdría la pena recordar la fuerza de películas como *Orlando*, de Sally Potter, o *Thehours*, de Stephen Daldry, deudoras ambas de la escritora inglesa.

La relación dialógica entre estos dos lenguajes permite un tráfico de influencias bienvenido, pues, sea dicho de paso “O cinema jamais caminhou sozinho. [...] Intencionalmente ou não, o cinema coexistiu, às vezes do modo mais ávido, com todas as outras formas.”(CARRIÈRE, 2014, p.31). Más específicamente, hacia un punto de vista estrictamente narrativo, el cine bebe en las fuentes literarias desde sus orígenes, sea por la influencia de las obras que le servían de soporte temático para la adaptación, o aun por el hecho de que muchos escritores fueron guionistas neófitos, sea porque las películas originalmente se proponían a narrar, a describir en movimiento el tiempo social que las lentes capturaban.

Talvez seja possível dizer que a idéia do cinema (não um filme, não um ator, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 2007, p.9).

Las artes, antes del cine, también se influenciaban mutuamente. La pintura y la arquitectura tenían en común el diseño de las formas, el estudio del trazo y la profundidad; la ópera, a su vez, trajo el escenario y la interpretación dramática del teatro, además de la contribución de la música y del propio texto literario. La fotografía trajo la influencia pictórica de la pintura y el cine, arte plural, fue de algún modo el momento de conjugación de todos estos elementos en una

Sin embargo, pese a toda esta combinación de elementos semióticos, o el origen *a priori* funcional que se le dio Lumière, la imagen filmica tuvo desde siempre un ser y un alma propios, como se puede comprobar con Méliès, considerado así como el padre legítimo del Séptimo Arte. Así que el arte filmico poco a poco alcanzó la madurez e instauró una estética particular, capaz de “*traduire la poésieimagée, quiest la métaphysique du sentiment et de l’instinct.*” (EPSTEIN, 2015, p.26), un lenguaje tan ambiguo y sugerente como cualquier otro, incluyendo asimismo la literatura, por lo tanto, dueño de un discurso cargado de potencial tanto estético como ideológico. De esa manera, tanto como la literatura, exige una recepción activa, partícipe:

[...] a imagem reproduz o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos, e por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral. [...] O cinema, repito-o, é uma linguagem que se torna necessário decifrar, e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentido das imagens. (MARTIN, 2005, p.35)

Llevando en cuenta las propuestas poéticas de Stam, Martin y Campos, así como las de Avellar y Epstein, las cuales se podría considerar hermanadas por una visión artística e inventiva sobre el lenguaje cinematográfico, este trabajo parte de la premisa que la adaptación de *A grande Arte* es una translectura filmica, puesto que intersemiótica y multimodal, de manera que hace falta una mirada más allá de una perspectiva meramente sensorial y pasiva, que sea efectivamente la percepción de la realidad estética, como quería Edgar Morin, la afirmación del arte y no del opio en (*apud* MARTIN, 2005, p.36). Se espera con este texto, por lo tanto, acicatear la actitud de un espectador crítico y atento, que se concientice de la pantalla viva y creadora delante de él, espacio metafórico y dialéctico por antonomasia.

EN EL FILO DE LA NAVAJA TEXTUAL: EMULACIÓN Y DISIMULACIÓN

Muchos años después de *O caso Morel*, salió a luz *A grande Arte*, novela que junto con la primera y *Bufo & Spallanzani* forman una importante tríada del género policial en la poética del autor Rubem Fonseca, además de que son un hito en la literatura brasileña de este género, ya que representan la inserción de nuevos caminos y se suman a la propuesta de otros escritores contemporáneos: “Os autores contemporâneos optaram por investir na novidade, no presente, no que ainda não foi feito, em vez de repetir as fórmulas e os enredos clássicos dos romances policiais [...]” (MASSI, 2011, p.107).

Su trama es deudora de la tradición policíaca, manteniendo incluso el principio del misterio, asociado al juego del *whodunnit*, lo que la conecta a los moldes clásicos, y trae aún un poco del *thriller*, herencia de la novela estadounidense del inicio del siglo XX, con mucha violencia e incluso persecuciones. Sin embargo, la primera inflexión se da en la figura del detective, que aquí está representada por un abogado, Mandrake, personaje que habita muchas de las obras de Fonseca. Mandrake no es ningún héroe, al contrario, es un sujeto que muchas veces suena (y actúa) cínico, machista, creído. Sin embargo, él tiene escrúpulos, lo que lo aproxima, por distintos

calificativos, de los detectives ambiguos típicos de las novelas negras ode los *hardboiled* estadounidenses.

El otro cambio está contemplado por el lenguaje que Fonseca emplea para narrar la trama policial. Hay mucho de sexo, violencia y denuncia social, pero la voz narrativa, reflejo de la mano *ex machina*, interfiere todo el tiempo con comentarios que van de la banalidad a curiosidades técnicas, un poco de alta cultura, filosofía y aun el humor mal disfrazado, amén del cinismo que desconstruye el hilo del discurso. En suma, la literatura contemporánea de Fonseca no rechaza la influencia de los clásicos, sino las redimensiona, las recupera y agrega nuevos matices. A fin de cuentas, sus novelas son una profusión de tonos y voces, fragmentaciones y pastiches que responden a los desafíos de la posmodernidad, por eso se puede decir que son más inclusivas que excluyentes.

En la construcción del relato hay una estrategia de disimulación, que consiste en sobreponer o entremezclar capas de discursos. El narrador interrumpe el flujo del relato para meter otra historia dentro de la trama novelesca, teje comentarios banales, disecciona determinadas situaciones con el uso de un lenguaje técnico que parece desplazado, o simplemente sorprende al lector despistado con un pensamiento muy íntimo e innecesario que corta la secuencia de una acción importante de la narrativa policíaca:

“Mataram Danusa. Aquela que você chamou no escritório ontem.”

Lembrei-me de que ela deixara meu endereço com o porteiro.

“O marido chegou em casa e descobriu a mulher estrangulada.

[...]

“Telefona para o Mityr e vê qual a reação dele.”

Abri a geladeira. Iogurte, queijo de minas, laranjas, mamão, chuchus, ervilhas, brócolis.

“A Berta tinha sempre uma garrafinha de Faisca gelando para mim.”

“Iogurte com germe de trigo é melhor para sua saúde.”

“Berta tinha seios grandes.” (FONSECA, 1990, p.23)

Son tácticas de disuasión, que despistan la atención, para provocar exactamente el efecto contrario: llamar la atención del lector, como si le enseñara que la interpretación de la realidad depende de su capacidad de separar los datos y filtrar las informaciones. Los primeros que percibieron ese cauto juego de escondite fueron los censores en la Dictadura Militar brasileña. Prohibieron los libros de Fonseca por ver en ellos el carácter de

denuncia y concienciación enmascarados por la narrativa “desdealizante”, (PASTA apud REIMÃO, 2011, p.55), que sólo en la superficie parece estar descomprometida con lo que narra.

[...] todo cuidado é pouco, porque essa obra, ao selecionar determinados aspectos para caracterizar situações e personagens, constrói-se sobre evasivas e paradoxos, fontes de constante equivocação. E é justamente aí que reside sua sedução: esconder o jogo equivale a um desafio sistemático ao destinatário, que deve ampliar suas suspeitas e reflexões, atravessando um texto do qual participa enquanto sujeito perceptivo e cognitivo, mesmo quando este seria imparticipável porque supostamente amoral. Assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. (PEREIRA, 2000, p.23)

El efecto de simultaneidad también exige la atención del lector y nos presenta la vena cinematográfica del lenguaje de Fonseca, el dinamismo de su arquitectura verbal, como en este diálogo entre el personaje Mandrake, su socio, el judío Wexler, y Mitry, un cliente clave para los sucesos narrativos, más tarde asesinado. El diálogo se entremezcla a la llamada de la novia de Mandrake, Ada:

“É um prazer tê-lo como advogado, doutor Mandrake. Posso chamá-lo pelo sobriquet?”
“Como quiser.” O telefone tocou. Era Ada.
“Hoje faz um ano”, disse Ada.
“Eu gostaria de recuperar logo o cassete”, disse Mitry para Wexler.
“Lembra do primeiro dia?”, perguntou Ada.
“Se necessário, solicitaremos auxílio da polícia”, disse Wexler.
“Polícia não, não por enquanto”, disse Mitry.(FONSECA, 1990, p.15)

Se podría también profundizar la lectura posmoderna de la novela, caso se investigasen las muchas referencias apócrifas que rellenan la trama,

un artificio muy valorado desde Borges y del que echan mano los ficcionistas con variados sentidos en la contemporaneidad.¹ El autor emplea, por ejemplo, un seudónimo suyo, el cual había ya empleado en un concurso literario (Prêmio Status de Literatura), Joaquim Araújo, para falsificar la supuesta autoría de un libro dentro de su libro, recurso conocido como *mise-en-abyme*. No obstante su importancia, este estudio prefiere no ir más a fondo, ya que al contraponer con el discurso filmico este no será un tópico a ser explotado.

Al final de la novela, el narrador, que ya se había revelado un lector de los cuadernos de Thales Lima Prado y otras obras apócrifas, se presenta también como escritor (FONSECA, 1990, p.293) y, tras esa revelación, en un diálogo con el detective Raul, éste le echa en cara su tendencia a interpretar los datos y crear su propia versión de las cosas (FONSECA, 1990, p.300), como un buen ficcionista lo haría.

A grande arte tiene menos elementos metaficticiales que las demás, hay que decir, pero invierte bastante en el análisis sociológico y la violencia, siendo esta última un trazo de relieve no sólo en su literatura, sino de la generación a la que él pertenece:

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p.210)

El lenguaje de Fonseca es una navaja contra la superficie del ojo, abriendo grietas en la mirada del lector, agrediéndolo, como dice Antonio Candido, obligándolo a salir del lugar común y recorrer a menudo los más bajos y mediocres aspectos de la sociedad, a tal punto que “[...] a identificação do leitor com as personagens fica bloqueada. O texto volta-se contra seu receptor e o sistema no qual ele vive, transformando-os em alvo de uma linguagem violentadora.” (PEREIRA, 2000, p.16).

¹ Para una lectura al respecto vale la pena conferir el libro de Deonísio da Silva *Nos bastidores da censura*. Sexualidade, literatura e repressão pós-64. Barueri: Manole, 2010.

No hay concesiones por parte del narrador, en ese sentido. A él le toca relatar libremente, con un fuerte tono de cinismo, riéndose de la sociedad y su miserable condición. Con todo, es una risa nerviosa, que resiente la tragedia banal de lo cotidiano, la existencia que se anula en la mezquindad de las acciones humanas. Por detrás de la actitud de esa voz narrativa está un filo de crítica social tan cortante como la crudeza de la vida misma: “[...] a perspectiva é um enfrentamento com um cotidiano que não tem horizonte de revolução à vista, que não tem horizonte de transformação radical à vista, há um tipo de embate com um novo tipo de realidade brasileira.” (PASTA apud REIMÃO, 2011, p.54).

La literatura de Fonseca es peligrosa por su apariencia de emulación de la realidad, al contaminar las líneas ficcionales con la violencia que ensucia las páginas de los periódicos, pero es aún más peligrosa por atacar esa violencia por medio de la perspectiva denunciadora del relato, que acaba por deflagrar un efecto catártico. Es posible considerar que dicha perspectiva se dirige hacia el lector por medio de la pura agresividad del lenguaje cuando se describe una escena con tintas fuertes o cuando el comentario es ácido.

En la primera escena de la novela se describe la acción del asesino:

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. A mulher passou a língua no seu peito, detendo-se no mamilo. Sentindo o ingurgitamento no baixo-ventre, afastou-a e levantou-se, postando-se em pé ao lado da cama. A mulher ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional. Ele agarrou-a pelo pescoço e jogou-a de costas ao chão, acrescentando à força das mãos o peso de seu corpo. A mulher abriu a boca, tentando respirar, emitiu um grunhido roufenho, os olhos arregalados fixados no rosto dele, os braços levantados, os dedos trêmulos, procurando um apoio que a salvasse de afundar e sucumbir na escuridão que rapidamente a engolfava. (FONSECA, 1990, p.09-10)

Esa no es la descripción más fuerte, pero sirve muy bien para ilustrar no sólo la idea de la violencia, del crimen bárbaro descrito por un lenguaje agobiante. Demuestra también, por medio de los comentarios del narrador, un tono más filosófico, de hecho metaficcional, pero sobre todo

preocupado con el porqué de ciertas actitudes humanas. Fonseca, sin abrir mano del suspense policiaco, inserta en el cuerpo del relato una senda metafísica, por medio de la perspectiva del propio asesino que nos hace interrogar no exacta y meramente quién practica el crimen y cómo lo hace, sino más bien qué es lo que lo motiva.

Hay otros muchos momentos en que la esencia de la narrativa se vuelca hacia la crítica social, deshaciendo la impresión aparente del lenguaje enajenado, que parece por veces flirtear con una violencia y un erotismo descomprometidos, vehiculados por la banalidad o superficialidad de los comentarios del narrador.

Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galeto, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas. Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram o que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapinadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos dos outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar.”

[...]

Acendi um Pimentel número dois.

“Aqui dentro, não. Fuma um Panatela.”

“Restos podres do banquete alheio.”

“Assim é o mundo.” (FONSECA, 1990, p.24-25)

El texto exige un lector hermeneuta, así como el propio narrador, que ya había presentado desde el inicio de la novela un discurso participativo:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então 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)

A grande arte propone un ejercicio al lector de constante decodificación de la serie de códigos que cosen las páginas de la narrativa. La

lectura fluye con los recursos de los diálogos bien cuidados, a veces tan sucintos que parecen un guión de cine. El suspense de la investigación y la violencia, así como otros elementos del género policial contribuyen también para capturar la atención del receptor. Fonseca, con todo, no deja de provocar la mirada del lector con sugerencias metaficcionales, mucha crítica social y dosis nada homeopáticas de erotismo, acción y reflexiones por veces desconcertantes.

WALTER SALLES JR. Y RUBEM FONSECA EN BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE

Um filme vai deixando de ser aquilo que tá na página e vai começando a formar uma vida própria, entende? E nesse sentido você começa a perceber que a intenção original começa a ganhar texturas e cores diferentes, e você pode ou aceitar ou negar isso.

Walter Salles Jr.

Walter Salles Jr. era todavía un joven realizador cuando decide enfrentar el reto de transponer la novela de Rubem Fonseca al cine. Las producciones cinematográficas en Brasil pasaban por una reformulación, tras la crisis de los años 1980 y el cierre de Embrafilme. El país atravesaba, en realidad, otra crisis mucho más grande, la política y económica, con el infeliz gobierno de Collor, que trató la cultura brasileña a cal y canto, gobierno de vida corta, aunque dejó una herencia inolvidable, una cicatriz en la piel democrática brasileña. Así, el director, que llevaba en su cartera no más que cuatro documentales para la televisión, tuvo delante de sí una producción internacional para la pantalla grande, y ya con la misión de adaptar un autor consagrado.

La película recibió tratamiento de lujo: tenía un presupuesto considerable, alrededor de cinco millones de dólares, que le permitió efectos a lo grande, un reparto y locaciones más allá de las fronteras del país, además de una distribución simultánea con E.E.U.U. A pesar de todo este aparato a su favor, la producción tiene problemas. Todo indica que le hizo falta un lenguaje, es decir, una forma apropiada para traducir el contenido de la obra literaria, respetando los límites semióticos y las fronteras del género, pero no como trasunto, sino como interpretación.

Quizás el problema esté en la elección de la lengua inglesa para conducir las filmaciones. Se nota que el reparto brasileño no está a gusto al actuar con Peter Coyote y TchêkyKaryo, el Hermes de la película, el cual es por encima un actor francés. Hay que considerar otra dificultad, la

participación de actores de lengua española. Esa miscelánea, al menos en apariencia, no conllevó a una sintonía entre los diferentes pares dramáticos, no obstante la experiencia de ellos: Giulia Gam (Gisela) y Peter Coyote; éste y Paulo José (detective); Raul Cortez (Thales Lima Prado) y Tchêky Karyo, entre otros. La “dislalia” semiótica contamina el propio título de la película, que en su versión VHS abre con las letras mayúsculas “HIGH ART”, seguida de la traducción al portugués, pero la misma fue vehiculada en los EE.UU como “EXPOSURE”, como se puede ver en I.M.D.B.

En relación a la trama, lo que se ve en la película es básicamente lo mismo que se lee en la novela. Un criminal viene matando prostitutas e inscribiendo en su rostro con un cuchillo la letra “P”. Es esa caligrafía del asesino su única impresión digital. El abogado-detective, Mandrake, decide investigar por propia cuenta y al descubrir demasiado se ve también, junto con su novia, parte del crimen, volviéndose ambos víctimas: él es acuchillado y no lo matan por un pelo, a la vez que Ada, la novia, es atacada con sevicia por los bandidos. El trauma y la humillación lo llevan a involucrarse más en este lío detectivesco, hasta el punto que decide aprender las artes secretas del manoseo del cuchillo.

Los actores poco contribuyen para dar vida al guión. El más famoso, con prestigio hollywoodiano, Peter Coyote, actúa como un Quijote *cool* (MACHADO, 1992, p.202), y jamás nos convence de su motivación. Es verdad que su versión literaria a veces tiene motivaciones demasiado creíbles para un abogado cínico, pero el Mandrake de papel es más complejo que aquel de celuloide y no llegamos a contestar sus intereses por la investigación durante la lectura. Si bien la versión del fotógrafo - la profesión cambia en la película - nos invita a pensar en sus elecciones de trabajo, eligiendo adrede culturas extranjeras y países marginados, de modo que no sería imposible creer en un espíritu solidario del personaje, como en el caso del abogado carioca, la interpretación de Coyote parece demasiado fleumática, desenganchada de las personas con quien convive. Su pasión parece ser sólo el paisaje colectivo, y no el individuo.

Así, el personaje en la película no asume la postura ni del *toughguy* de la tradición *noir*, recuperada en muchas producciones neopoliciales (LUSVARGHI, 2012), ni la del sujeto vengativo que parece mover la acción en la novela. El Mandrake novelesco es más pasional, intuitivo, y sus comentarios están extremadamente conectados a la realidad y a las personas. Él desdeña de la lógica existencial, de la especie humana, jamás de la vida, como un discípulo de Nietzsche.

“Man created death” [...] O homem criou a morte. Porque sabe que a morte existe, o homem criou a arte, um pensamento

nietzschiano. O nome do pensador alemão também aparece na balbúrdia de anotações. “Birth, copulationanddeath” é a segunda frase que mais aparece, e esta, como a outra, também me fez refletir demoradamente. Nascimento, cópula e morte. Afinal, isto talvez fosse, também, a história da minha vida. De todas as vidas. (FONSECA, 1990, p.176)

Mandrake, en su rol literario, es el sujeto que se deshace de su carácter de profesional liberal, y llega a convertirse en algo más que un “detective ad hoc”: él es un inconformado con el orden de las cosas, con “las pequeñas acciones y omisiones” que legitiman una falsa idea de seguridad o justicia, por eso le advierte su socio, el abogado Wexler: “[...] a verdadenão nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes sedá mal.”(FONSECA, 1990, p.31).Mandrake ata la heurística de un filósofo a la praxis de un ciudadano crítico.

No obstante las diferencias que alejan los dos personajes, el Mandrake recreado por Rubem Fonseca (ya que este firma el guión) para la película de Walter Salles Jr.mantiene una conexión con su doble imperfecto. El abogado-detective cede paso al fotógrafo-detective y esa alteración gana un contorno distinto, que puede ser interesante con algún esfuerzo interpretativo. Ahora el sujeto pierde el carácter más humano y personal que le caracterizaba y, por consiguiente, el rasgo irónico y cínico que le quitaba un posible barniz de soberbia. El protagonista en la película es un extranjero que viaja el mundo buscando comprender (y documentarlo) las sociedades más al margen del capitalismo. La alteridad asume el punto de vista del reflejo en la cámara, o se podría decir, la lente abre su ángulo, más allá de lo que haría la pupila.“Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registadora objectiva dos acontecimentos, para tornar-se a sua testemunha activa e sua intérprete”. (MARTIN, 2005, p.41).

El Mandrake-fotógrafo, por ese cariz, convence más si analizado por su dimensión altruista que propiamente por la venganza pasional, del extranjero que intenta comprender el funcionamiento de la sociedad en que se encuentra, un extraño delante de extraños, si bien sensibilizado porque es un crítico del paisaje social. Tras la escena de asesinato que abre la película, un *travelling* cada vez más panorámico sobre la ciudad nos va presentándola en su dimensión solitaria, en la semioscuridad que antecede el amanecer, y después, de día, más íntima, cuando capta instantáneos de destrucción, miseria y abandono, guiados por el *voiceover* del narrador-personaje: “Toda minha vida, meusolhosprocuraram algo diferente...imagens que mostrem

como as pessoas vivem...o que sentem e o que suportam” (0:04:05). Esos instantáneos se alternan entre *flashes* de una máquina fotográfica, al nivel del personaje (intradiscursivo), y movimientos por las calles, al nivel de la cámara cinematográfica (extradiscursivo), al final, un juego metadiscursivo.

No en vano descubrimos que el protagonista publicó un libro de fotos titulado “Stranges” y, como se sabe, los próximos proyectos del director Walter Salles Jr., ya más maduros, tendrán un enfoque sobre esa perspectiva, como en la película “Terra estrangeira” (1996), merecedora de halagos por parte de la crítica. Desgraciadamente, sin embargo, esa perspectiva es poco desarrollada. El director prefiere abrir espacio para mostrarnos ocho minutos de entrenamiento con el cuchillo, probablemente para aproximarse a la novela y, por supuesto, a la cuestión clave alrededor del objeto cortante, además de ser un atractivo al público menos exigente. Es un buen ejemplo de fidelidad que se revela perjudicial (STAM, 2008).

A pesar de eso, el ojo social de la cámara recupera en la traducción semiótica la fuerza del texto de Fonseca. Walter Salles Jr., en efecto, testimonia y registra, desde los primeros minutos de la película, un recorrido crítico por la ciudad de Rio de Janeiro: los niños que se arriesgan sobre trenes, surfeando por los railes peligrosos hasta que se les gana el azar y la muerte; las vallas publicitarias gigantescas que anuncian productos de consumo en medio a barrios miserables; la prostitución y la suciedad de las calles de la Lapa, donde está alojado Mandrake. Esa región es conocida en la ciudad por la vida bohemia pero también por la exclusión social y también la violencia, ya que atrae muchos turistas.

Ese recorrido sigue también fuera de nuestras fronteras. Cuando el protagonista va atrás del personaje Camilo Fuentes, siguiéndolo hasta su país, Bolivia, una vez más nos deparamos con un escenario de desolación, aquí agravado por el espacio desértico del pueblo de frontera. Antes de que el viaje en tren termine, la cámara contrasta con este destino el deslumbrante y exótico paisaje del pantanal de Mato Grosso. Hay un bello paralelismo en ese sentido, sobreponiendo la soledad de los personajes, sea de Camilo, también él un extranjero, sea de Mandrake y de la detective Mercedes, a la soledad del espacio deshabitado e infinito a los ojos.

La lente intradiegética del personaje fotógrafo y la de la cámara extradiegética nos proponen una mirada poética y crítica a la vez, un recurso bien explorado por Walter Salles Jr., potencializado por el trabajo de imagen de los directores de fotografía José Roberto Eliezer y Walter Carvalho. Desde el punto de vista técnico, el montaje es menos eficiente. Las escenas de persecución y el ritmo entre las transiciones de acción no consiguen dar a los diferentes actos un encadenamiento de suspense, algo que la novela ejecuta con más naturalidad, a pesar de no invertir tanto en ese aspecto. Al fin y al

cabo, el género policiaco gana con Fonseca una dimensión más irónica y social, con mucha intervención del narrador. Por otra parte, las composiciones musicales son casi siempre un elemento previsible o dispensable, no agregando casi nada al discurso fílmico como signo poético, meramente sirven a la narración como paralelo sonoro diegético.

Cabe decir que, si los personajes ganan más atención y profundidad con el escritor, en las manos del guionista ellos son más unidimensionales. Es verdad que Hermes, otro extranjero que refuerza la alteridad discursiva, es un individuo que recibe una función diferenciada y atractiva, ya que en la novela es un militar brasileño conocido por la frialdad y la técnica, al paso que en el film él adquiere un carácter más complejo, como se percibe en el diálogo cargado desimbología con Thales Lima Prado (Raul Cortez), en el que éste cuestiona la decisión del “profesor” de no atacar a Mandrake. Lima Prado, partiendo de la mitología griega, le recuerda que Hermes protegía los mensajes, las transacciones. El matador ofrece otra interpretación: Hermes (o sea, él mismo) debería proteger a los viajeros (como el fotógrafo). En un buen truco dialógico, Lima Prado emplea su argucia: “Sim... ele os leva à morada final” (1:20:53).

Camilo Fuentes, al revés, no recibe un tratamiento a la altura de su personaje en la novela, cuya trama poco a poco nos lo presenta como un individuo problemático, marginado, que odia a los brasileños por la opresión y el prejuicio que estos encarnan frente a los bolivianos como él. El mal aprovechamiento de un personaje ocurre también con el propio Lima Prado, que aparece poco y, al final, delante de la negativa de Hermes en luchar, enfrenta a Mandrake en una lucha corporal con cuchillos, ya en el cierre de la acción dramática, un *guilty pleasure* para el espectador, pero innecesario, un cambio negativo, en este caso, de la naturaleza de los personajes en relación a la novela.

La verdad es que la elección del *casting* no fue equivocada si llevamos en cuenta la calidad de los actores, así como sus atributos físicos, pues dan una personificación creíble a la imagen literaria de sus dobles: el Lima Prado de Cortez es elegante y con una postura peligrosamente refinada; el Fuentes de Miguel Ángel es la propia encarnación visual del personaje de papel; Tónico Pereira tampoco decepciona con su Rafael *bas-fond*; Ruiz, aunque no sea un enano negro, convence como Zakkai.

El problema, *grosso modo*, es el desarrollo de sus rasgos psicológicos, que en la novela los fragiliza, los vuelve más inestables e imprevisibles, por lo tanto, más humanos. En la obra fílmica, son menos interesantes en general, así como el propio detective Raul, el cual traba diálogos curiosos y percucientes con Mandrake en la novela, siendo, al contrario, una figura desechable en la película, interpretado por el competente

y no menos experimentado Paulo José, lo que es aún más triste, puesto que nos es bien aprovechado.

EN BÚSQUEDA DEL CIERRE

La poética de Fonseca es un buen acicate para una relectura del género policiaco en la contemporaneidad, con su propuesta audaz, puesto que crítica desde el punto de vista social, y a la vez invitadora, abriéndose a la lectura comprometida del lector. Para los ojos más pueriles e incautos será un entretenimiento a veces divertido, por estimular el develamiento de la trama, las escenas picantes y bien humoradas; a veces difícil o aburrido, por los comentarios más históricos y técnicos. Jamás pasará desapercibido, eso es cierto, por su capacidad de coser diferentes códigos en un mismo hilo de suspense.

Lo filosófico y lo social hacen parte también del chorro narrativo del autor y serán rasgos importantes en la adaptación conducida por Walter Salles Jr., como en la escena posterior a la muerte de Lima Prado, en que vemos Mandrake sentado en un banco de plaza visiblemente reflexionando sobre lo que había pasado. El personaje, que hace pocos segundos veíamos caminando sin rumbo cierto por una avenida, ahora llena las manos de arena y las ve escapar, una metáfora del tiempo perdido que se escurre por la manos, del tiempo que no se puede recuperar.

Sus experiencias en Brasil fueron definitivas no sólo para su relación con la novia Mariet (Amanda Pays) – una vez más tenemos el recurso de los instantáneos, que ahora flagran momentos de parejas en plena satisfacción afectiva, contrapunto al estado de espíritu de Mandrake. De hecho, al involucrarse en la historia de Gisela, consecuentemente en la realidad local, sus acciones y vivencias también transformaron su mirada: ahora no sólo como registro y eternización de la realidad que el fotógrafo, instintivamente, caza con el ojo de vidrio de la máquina. Desde aquel punto, en que él pasa a hacer parte de lo observado, el presente capturado se mezcla con el pasado vivido (y vivo), fundiéndose en un amalgama de melancólica reflexión.

En el proceso de adaptación, se perdieron algunos aspectos, pero se agregaron otros, como se pudo aclarar durante el análisis. Además de algunos cortes naturales de personajes y comentarios (importantes para sub tramas) como recurso de economía narrativa, dada la escasez del tiempo filmico en relación al literario, se hicieron alteraciones que definen la mirada, la firma del adaptador, como, por ejemplo, la sustitución de la cinta de vídeo por disquetes, que contenían datos importantes de Lima Prado, una escoja

inteligente para el público de la película, casi diez años más avanzado tecnológicamente.

El resultado es una película de acción y suspense policial que tiene sus méritos, aunque no consiga alcanzar la calidad del texto literario, lo que no significa, por supuesto, un simple juicio jerárquico, sin embargo, aun respetándose la identidad y los límites de cada lenguaje, no se invalida la valoración de las obras dentro de sus respectivos códigos. En otras palabras, la novela ganó merecidamente más reconocimiento que su versión audiovisual. La película se consolida como parcialmente exitosa, al revelar problemas estructurales, alcanzando, sin embargo, algunos momentos de buena fruición. Por tales motivos, *A grande arte* ocupa en la historia del cine brasileño un intento de diálogo válido, digno de reconocimiento y aprecio, principalmente si consideramos la situación en que se encontraba el arte cinematográfico en aquel contexto histórico.

REFERENCIAS

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Transblanco: Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excursão sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano. 2ª edição. 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução e apresentação Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Saraiva/Nova Fronteira, 2014.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EPSTEIN, Jean. Le Cinéma du Diable. Paris: Jacques Melot, 1947. In: Université du Québec a Chicoutimi. Les classiques des sciences sociales. Disponible en <http://classiques.uqac.ca/classiques/>. Acceso en 03/03/2015.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

LUSVARGHI, Luíza Cristina. O masculino na ficção neopolicial latino-americana. In: *Extraprensa*. Ano VI, nº 10. USP, junho de 2012, p.19-33.

MACHADO, Rubens. A grande arte. In: *Novos Estudos*. Nº32. Março de 1992, p.199-208. Acesso em 13/03/2015. Disponível em http://novos estudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/66/20080625_a_grande_arte.pdf.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Mauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI*. Manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: UNESP/Cultura acadêmica, 2011.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto*. A obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: Edit. UFMG, 2000.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: USP. 124 fl. Tese(Livre-docência) – Escola de Artes Ciências e Humanidades, 2011.

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