

OS DILEMAS DA BUSCA DA VERDADE EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM FONSECA

Geice Peres Nunes

“O pensamento não é um meio de ‘conhecer’, mas de designar os fatos, de fazê-los manuseáveis: isto é o que pensamos hoje acerca do pensamento; amanhã talvez pensemos diferente. De onde provém o sentimento da verdade? Em primeiro lugar: não tememos discrepar de nós mesmos; em segundo lugar: aumenta o sentimento de força, também contra nós mesmos.”

(Nietzsche, Filosofia Geral)



O presente ensaio tem como *corpus* a narrativa *A grande arte*, de Rubem Fonseca, publicada em 1993. O objeto de análise na referida obra constitui-se na desconstrução do conceito de verdade. Para tanto, toma como base a narração de Mandrake, bem como a das demais personagens, que pontuam o conceito mencionado ao longo de suas trajetórias.

O romance, uma narrativa brasileira contemporânea, apresenta como espaço o Rio de Janeiro da década de 80, mais precisamente um meio urbano percorrido tanto pela alta sociedade, quanto pelas prostitutas, marginais, e policiais; expõe, assim, uma pluralidade de indivíduos que circulam pelo submundo da metrópole carioca.

A grande arte divide-se em dois capítulos. O primeiro deles se intitula “Percor” e faz referência à unidade militar denominada “Nuse, núcleo de serviços especiais”, especializada em técnicas e táticas empregadas no manejo de armas brancas. O segundo, “Retrato de Família”, alude à obra fictícia homônima, escrita por Basílio Peralta em 1949, cujo conteúdo relata a trajetória da família de Lima Prado, um empresário que funciona como peça-chave na narrativa fonsequiana.

Buscando uma análise pertinente da narrativa em questão, pretendemos destacar os momentos em que a verdade é conceituada pelos personagens romanescos, evidenciando suas visões a respeito dessa noção, visões essas que culminam com o rompimento do paradigma que coloca a verdade como um valor absoluto, chamando a atenção do leitor para o relativismo dessa conceituação, postura pode ser atingida por meio do exercício da leitura, da decodificação e da interpretação subjetiva dos fatos. Sendo assim, serão destacados fragmentos da

narrativa entrecruzando-os com as asseverações de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, Cícero Galeno Lopes e Deonísio da Silva, a fim de mostrar como se constrói o processo de relativização de um conceito tão importante para a sociedade independente de seu tempo.

A grande arte apresenta um narrador em primeira pessoa que é, ao mesmo tempo, o protagonista da ação. Desse modo, o advogado criminalista Mandrake se caracteriza por uma onisciência incomum expondo uma narração que estabelece ligações entre presente, passado e futuro, entre um tempo decorrido e outro que ele não vivenciou. Tal afirmação é percebida no trecho: “aquela dupla, Fuentes e Rafael, já agira de maneira incompetente, desastrada mesmo, numa ação simples, no Rio, contra um advogado inofensivo. (Era isso que eles achavam de mim: um advogado inofensivo.)” (FONSECA, 1994, p.123).

A presença desse tipo narrador nas obras de Rubem Fonseca, conforme Figueiredo, evidencia que tal escolha reflete um efeito buscado pelo autor, para demonstrar as agruras de um indivíduo que se apóia em valores deturpados, como é o caso da noção de verdade. Nas palavras da autora, essa

narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. (FIGUEIREDO, 2003, p.20)

Demonstrando sintonia com as idéias de Figueiredo, Deonísio da Silva tece algumas considerações a respeito do narrador de *A grande arte*. Na opinião do estudioso, Fonseca, ao utilizar um narrador de primeira pessoa, permite que essa entidade narrativa demonstre os sentimentos, a ira e as convicções de forma que o leitor apreenda tais informações como algo subjetivo, inerente ao narrador Mandrake. Desse modo, mesmo que suas conclusões sobre o caso não sejam imparciais e objetivas, evidencia-se o relativismo desse conceito. Segundo Silva:

A opção por uma narrativa na primeira pessoa do singular [...] revela um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal de Rubem Fonseca, além do cindir, vertical e profundamente, a ficção de cunho social, levando aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa. É exatamente essa tomada de poder no interior da narrativa que possibilita ao personagem dar sua própria versão dos acontecimentos do enredo, opinar sobre a condição dos outros personagens, extravasar seus sentimentos mais fundos, dominar a crítica, notadamente

aquela dirigida contra usos e costumes registrados no decorrer dos enredos, e distribui a palavra com autoridade, quase autoritariamente, dada a manipulação das intervenções para declinar opiniões contrárias às defendidas por um ou outro personagem (SILVA, 1996, p. 51-52).

A ficção de Fonseca diminui a distância do narrador e da matéria narrada. Abala o conceito realista quando este lança um olhar neutro e homogêneo. A violência do ponto de vista da narrativa fONSEQUIANA está em minar a suposta objetividade que articula a noção de verdade, transpondo-a, de maneira impiedosa, por uma narrativa subjetiva, apoiada nas próprias impressões do narrador-protagonista.

A grande arte se trata de um romance em que a primeira descrição enfoca um crime cometido com faca, por um assassino que marca o rosto de sua vítima, uma prostituta, com a letra P. No primeiro capítulo, o advogado Mandrake, personagem recorrente nas produções de Rubem Fonseca, é contratado por Mitry, um empresário carioca que afirma estar sendo chantageado e que procura uma fita de videocassete, supostamente em poder de uma prostituta. Portanto, pede que o advogado seja seu intermediário nas negociações e que não envolva a polícia no caso. Partindo de tal situação, Mandrake dá início às investigações e é envolvido numa rede de crimes e conspirações, de personagens que beiram à representações caricatas. Na sua trajetória tem contato com prostitutas, com marginais do porte de José Zakkai, o Nariz de Ferro; com Camilo Fuentes, um matador de aluguel boliviano; com Bebel e Rosa, mulheres envolvidas na perversa teia que envolve a alta sociedade e o submundo carioca; com Lima Prado, primo de seu cliente e líder de um complexo financeiro nomeado Aquiles; além das suas amantes e dos amigos policiais. É nesse percurso que Mandrake e sua namorada irão sofrer um atentado. Depois de recuperado, o advogado parte em busca de vingança e das reais motivações que fizeram com que se tornasse vítima do crime organizado, ministrado pelos membros integrantes do Escritório Central. Assim, Mandrake procura juntar evidências que respondam essa questão, tendo como uma possível resposta os cadernos de Lima Prado, cujas anotações contêm uma série de informações a respeito de sua carreira como empresário, da sociedade, de sua ascendência, bem como relatos de gostos pessoais, como o desejo de vir a se tornar um homem de letras.

No que se refere ao gênero policial, a obra de Fonseca apropria-se do modelo proposto por Edgar Allan Poe, cujo objetivo é encontrar uma explicação verossímil para os crimes enigmáticos de seus contos. Rubem Fonseca parte de tal paradigma, mas o subverte. Isso ocorre porque, diferentemente de Poe, o ficcionista brasileiro relativiza a noção de verdade. Desse modo, o posicionamento de Figueiredo (2003) explica como ocorre tal transformação na ficção fONSEQUIANA, uma vez que

a literatura contemporânea aproveita-se da analogia entre o ato de ler e o de desvendar mistérios, suscitada pelos métodos de investigação utilizados pelos detetives das narrativas policiais clássicas, para fazer vir à tona uma série de indagações de ordem epistemológica. Ou seja, reporta-se ao romance de enigma para colocar sob suspeita o modelo cognoscitivo que lhe deu origem – neste, o conhecimento partia

da leitura de pormenores para, através de uma série de operações lógicas, permitir ao investigador “ver” o que não se presenciou e articular sua narrativa, interpretando indícios e formulando juízos sobre o homem e a sociedade. A ficção atual, tanto na literatura quanto no cinema, volta-se para este paradigma, indiciário para questionar a sua pretensão à objetividade, quando se trata de trabalhar com o comportamento humano e, assim, dá continuidade ao processo de desconstrução do modelo romance policial clássico, que o chamado romance negro, surgido nas primeiras décadas do século 20, impulsionara. (Figueiredo, 2003, p.88)

Assim, mesmo evocando alguns dos modelos da narrativa policial, o que realmente está em jogo em *A grande arte* é o ceticismo diante da possibilidade de vir a se atingir um conhecimento único do real circundante. Nesse sentido, os atos criminosos aludidos pela narrativa de Rubem Fonseca não se restringem aos enredos destas, mas, sobretudo, dizem respeito ao “assassinato” da noção epistemológica de realidade.

No artigo intitulado *Corpo a corpo com a palavra: sedução e magia*, Figueiredo (1986, p.11) teoriza que ao lançar mão de um gênero apreciado pela cultura de massa, ou seja, o romance policial, Rubem Fonseca coloca o leitor diante de uma trama em que os elementos principais desse tipo de narrativa estão presentes (os crimes, os envolvimento amorosos, a ambição financeira). No entanto, Fonseca ultrapassa os limites do gênero e envolve o leitor em indagações profundas que rompem com a visão maniqueísta do mundo. Isso se dá quando o leitor percebe que a descoberta de quem é o assassino é irrelevante. Conforme a autora propõe, a problemática da

violência passa a ser vista em toda a sua complexidade. O relativismo dos valores dissolve os limites rígidos estabelecidos entre ordem e desordem e, pouco a pouco, somos levados a concluir que o eixo central da narrativa não é a violência e, sim, a busca da verdade. Ou melhor, o impasse gerado, no homem, pela impossibilidade de chegarmos a uma verdade única, já que a palavra original é encoberta por infinitas versões. Com isso, são desfeitos os próprios limites entre realidade e ficção. A trama policial funciona como armadilha para o leitor que, deste modo, é atraído para a vivência de outras dimensões dos fenômeno literário. (Figueiredo, 1986, p. 11)

Dessa maneira, o ponto de vista de Figueiredo define a narrativa de Rubem Fonseca no que concerne à desconstrução do modelo de romance policial clássico, já que em *A grande arte*, o posicionamento de Mandrake diante dos crimes se configura nas impressões do narrador: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, quaisquer indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia” (Fonseca, 1994, p.10). Portanto, nota-se que, devido à falta de pistas sobre o crime, o advogado precisa “criar” alguma evidência que possibilite partir para uma

investigação efetiva. O narrador protagonista persegue um assassino que não deixa pistas além de uma letra riscada à faca no rosto das prostitutas que mata. De tal modo, quando o advogado tem acesso aos cadernos do personagem Thales de Lima Prado, cuja leitura é difícil, precisa “interpretar” algumas passagens obscuras, evidenciando a arbitrariedade desse ato, já que tudo passa pelo filtro de sua subjetividade de leitor e intérprete, portanto, construtor de “uma” verdade possível:

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, 1994, p.10).

Logo, como um advogado acostumado ao exercício da hermenêutica, Mandrake pode decodificar as palavras escritas por Thales de Lima Prado do mesmo modo que um estudioso interpretaria as sagradas escrituras, assim como interpreta as leis jurídicas. Isso evidencia um narrador que manipula a palavra, bem como seus significados menos evidentes, como um objeto fascinante, já que ela é capaz de construir, significar e consolidar um discurso, mesmo que trate de uma invenção. Portanto, a indagação sobre a questão da verdade é radicalizada na medida em que se questiona a dedução lógica e a experiência concreta como meios para atingi-la, uma vez que só é possível obter como resultado final múltiplas versões coerentes. Nota-se, assim, que o que se persegue, a verdade única, não passa de uma construção discursiva de uma versão plausível.

Acerca do relativismo da verdade, Figueiredo (2003) bem nota que tal

ótica relativista gera, então, a desconfiança, nas respostas tradicionalmente oferecidas pelo chamado romance de enigma, articuladas pela crença na razão como chave para o conhecimento da realidade. Em contrapartida, vai privilegiar o que, nesse tipo de narrativa é o germe de sua própria negação, constituindo o seu caráter potencial de metaficção: na origem do gênero policial está uma questão filosófica – a busca da verdade, a reflexão sobre as formas de atingi-la - e, também, algo que chama a atenção do leitor para o aspecto construído dessa verdade, ou seja, as artimanhas do discurso lógico, o artificialismo de suas convenções, a face do jogo, de quebra-cabeça montado pelo autor. Se o romance policial pode ser lido como “a gesta do espírito humano em luta com um mundo opaco”, pode, por outro viés, ser considerado como a alegoria do escritor dispondo e redispando aparências – é esse aspecto da narrativa de enigma [...] que será acentuado por uma determinada vertente da literatura atual (Figueiredo, 2003, p.87).

A desconstrução ou relativismo da verdade

É possível afirmar que o processo de desconstrução do conceito de verdade se forma paulatinamente em *A grande arte*, uma vez que os personagens principais, em determinado momento abandonam a busca da verdade que vinha sendo empreendida pela dedução lógica e pela ação voltada para a investigação direta dos fatos e optam pelo caminho da ficção que se realiza com a releitura de textos alheios, como interpretação criadora. Nesse sentido, Mandrake vai, aos poucos, desistindo de se prender aos meios racionais e objetivos de desvendar enigmas, conforme os métodos dos detetives.

Já que a investigação não conduz a nenhuma grande revelação, a palavra pode preencher os espaços vazios deixados pela relação dos fatos com a explicação lógica. Ocorre, assim, uma vitória da palavra sobre a ação que corresponde à vantagem da imaginação subjetiva sobre a realidade concreta. Mandrake, ao perceber a impossibilidade de chegar à verdade plena, escolhe a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construir versões verossímeis em substituição à verdade inatingível.

Em uma conversa com o sócio Wexler, Mandrake discute o papel da verdade na advocacia e o companheiro expõe como se fundamenta a ética profissional de ambos:

“Seja realista”, disse Wexler quando voltei para o escritório às cinco horas, não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui. No escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é o culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal (Fonseca, 1994, p.31).

Em outra conversa informal com Raul, este expõe sua visão de verdade relacionada à práxis do indivíduo. Para o delegado que se diz lúcido em relação aos fatos, “o comportamento humano não é lógico e o crime é humano” (Fonseca, 1994, p.29). Tal premissa leva o leitor a inferir que o crime praticado pode fugir de uma resposta verossímil, e, de certa forma, a construção da narrativa prepara o leitor para um final onde a certeza não existe, somente suposições, interpretações, que podem ter sido imaginadas, exemplificando a armadilha a que Raul se refere: “Logo. Para Raul a lógica era uma ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para testar a validade de toda conclusão extraída de premissas. Uma armadilha” (Fonseca, 1994, p.29). Portanto, a conclusão extraída de tais elucubrações, pode caracterizar a lógica utilizada por Mandrake como um silogismo hipotético, baseado em hipóteses e não em fatos. Assim, o raciocínio de Raul é reiterado em vários momentos, sobretudo, quando lembra Mandrake de que “não existem verdades absolutas, só obsoletas” (Fonseca, 1994, p.292), o que pode ser entendido como algo rudimentar que caiu em desuso.

Ainda tratando do rompimento da fronteira entre a ficção e a realidade, Mandrake encontra uma anotação de Lima Prado cujo conteúdo assevera que a verdade não é o que realmente importa:

(Nesta parte dos Cadernos estava grafado, em letras de imprensa: O IMPORTANTE NÃO É A VERDADE MAS O SÍMBOLO. ARRAS. A tinta usada era a azul, indicativa dos assuntos da família. No início entendi que a frase significava que ele encarava a loucura da mãe apenas como um fato e não como uma “senha” – mas depois achei exatamente o contrário. A loucura da mãe teria sido interpretada por Lima Prado como um sinal de garantia de um contrato pignoratício – o penhor da liberdade: a liberdade trocada pela sanidade. Era um raciocínio tortuoso e obscuro o dele. E o meu) (Fonseca, 1994, p.270-271).

A respeito de tal trecho, Lopes esclarece que “o texto [...] cria sua própria coerência, institui sua realidade possível, seu passado e provável futuro” (Lopes, 1996, p.97). Talvez por isso a verdade não seja o mais importante, já que os fatos ali transcritos podem se tornar realidade segundo as balizas do leitor e do narrador.

Sendo assim, as questões destacadas corroboram na comprovação de que a verdade, nos tempos atuais é um conceito em crise, isso porque sua validade depende, exclusivamente, da ótica de quem a analisa ou a interpreta.

A verdade como um discurso arbitrário

As metáforas que Mandrake utiliza para definir sua profissão ou sua prática acentuam e definem a verdade como uma construção arbitrária, em que o uso da palavra a consolida ou a derruba.

Assim, ao relacionar o processo penal com o teatro, Mandrake evidencia seu conhecimento, sua visão de mundo e, além disso, na posição de advogado, mostra a importância que dá à palavra. Isso pode ser afirmado porque, como advogado, Mandrake necessita de recursos retóricos para influenciar o julgamento a favor de um cliente. Portanto, usa a palavra como arma. O uso de vocábulos latinos explicitam quão rebuscado é o vocabulário do personagem. Já a comparação entre teatro e processo judicial, demonstra a articulação do pensamento de Mandrake, que num processo dialético, cria uma tese, que se contrapõe a uma antítese e, por fim, chega à síntese. Comparando realidade (processo penal) a uma verdade verossímil (teatro ou romance), chega à construção de uma verdade baseada no entrecruzamento de ambos, ou seja, tal qual a produção artística criada com palavras, algo semelhante a uma “possível” realidade:

“O processo penal é uma peça teatral, de vários atos encadeados, o varfahren dos processualistas alemães. É

também um romance, descrevendo as relações existentes entre o juiz e as partes. *Rechtsbeziehungen*. Os romanos usavam o termo 'iudicium' – iudicium est actus trium personarum: iudicius, actoris et rei. O ato de três pessoas, seria melhor dizer personagens, o juiz, o autor e o réu. O protagonista, o antagonista e o tritagonista" (Fonseca, 1994, p.34).

O narrador-protagonista define a sua apreciação pela palavra e, para isso, utiliza como exemplo o discurso de Edith Wharton. Na frase da autora, o diálogo deve ser utilizado em momentos precisos, para não desgastar o texto. Mandrake, ao reproduzir tal pensamento, demonstra a subjetividade que está presente em suas constatações, já que, pelo fato de não fazer parte de um diálogo, uma troca de opiniões, pode representar um monólogo, onde a única figura envolvida é ele próprio, que tece conclusões por meio do raciocínio individual e das interpretações procedentes dele mesmo:

Uma escritora chamada Edith Wharton disse que o uso do diálogo na ficção era uma das poucas coisas a respeito da qual uma regra definitiva podia ser estabelecida. O diálogo, dizia ela, devia ser reservado para os momentos culminantes". Pensando nisso resolvi ficar calado, envolto no mau cheiro de sardinha fresca. (Como muitos advogados, também eu pretendia escrever textos para um público não-togado; como advogado, eu vivia rigorosamente das palavras, proferindo-as ou escrevendo-as. Assim, nada mais natural que eu também estivesse escrevendo um romance, no qual não havia um único diálogo, como a sra. Wharton queria. Mas isso era outra história) (Fonseca, 1994, p.293).

Desta maneira, a partir de tal juízo, a verdade apresenta-se como um conceito comprometido ou distorcido por Mandrake. Possibilidade que é ponderada na afirmação de que "talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir – não havia outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade" (Fonseca, 1994, p.296). Tal possibilidade é teorizada por Lopes (1996, p. 97) ao afirmar que "aí se conclui o fio narrativo. [...] como se recomeço fosse, o policial levanta a dúvida básica sobre o texto e, por conseguinte, sobre a coisa verdadeira narrada ou, se for melhor, sobre o realismo do texto relativamente à realidade concreta". Portanto, do mesmo modo que a ficção literária – teatral ou romanesca -, o discurso pode ser criado, consolidando-se como uma realidade possível, ou seja, perfeitamente de acordo com a proposta de mimesis para Aristóteles.

Dando vazão ao relativismo da conformidade com o real, Raul desenvolve seu raciocínio "lúcido" em relação aos fatos e coloca Mandrake diante de uma possibilidade impensada por ele:

Mirian já havia ido embora quando chegou Raul. Ele exibia sua cara suspicaz de tira provocador.

"Então vou falar pela última vez", eu disse. "Lima Prado se matou. Enfiou a faca na axila, como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos Cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo dos asfódelos.

"E já viu alguém suicidar-se assim?"

"O Ajax."

"Isso é mitologia. Isso é absurdo, é ilógico."

"Lima Prado era um absurdo ilógico." (Não tive coragem de dizer que ele era mitológico.)

"Ouça, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso."

"Está nos Cadernos."

"Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já se esqueceu? Duvido que você tenha entendido direito aquela letrinha. Você também interpretou essa história de Rosa ter assassinado Cila. A única coisa que eu sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado."

"Está bem. Ad argumentandum tantum: ele foi assassinado por quem?"

[...]

"E quem matou as massagistas? "

Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake."

Acendi um Panatela, escuro, curto (Fonseca, 1994, p.300-301).

Teorizando a atuação de Mandrake, Lopes expõe o modo como a narrativa é construída, ou seja, baseada na criação subjetiva de respostas para o crime. Elementos que podem tangenciar a verdade, mas não estabelecê-la, pois se trata de uma

narrativa labiríntica, com enredos labirínticos, intrincados. O desencadeamento da violência, sob a cortina de silêncio e de medo, gerou um labirinto indecifrável à investigação da verdade e à veracidade; a verdade dúbia está assentada em depoimentos escritos e orais, em induções, deduções e conclusões. O policial que acompanha o caso, Raul, que se considera "lúcido" com relação ao mundo, expõe a Mandrake que ele (Mandrake) pode estar manipulando o relato. (Lopes, 1996, p. 96)

Assim, na tentativa de explicar o desfecho da obra, Figueiredo coloca que o discurso construído acaba por relativizar a verdade. Do mesmo modo que ocorre em

Buffo & Spallanzani, escrita pelo mesmo autor, em que Gustavo Flávio tenta construir discurso verdadeiro que, talvez minimize sua culpa e, no entanto cria uma ficção com pontos autobiográficos, invenções e doses do que realmente ocorreu, *A grande arte*, demonstra que tem a linguagem como artefato capaz de criar e manipular a realidade, evidenciando a verdade como construção fictícia:

a linguagem como lugar onde se constroem as ficções lógicas que ocupam o vazio deixado por uma verdade final inexistente. É esta idéia de que o bem e o mal não estariam numa essência das coisas, até porque a verdade não passaria de uma ilusão retórica, que parece estar na raiz do tratamento dado à violência na ficção de Rubem Fonseca (Figueiredo, 2003, p.19)

O posicionamento de Figueiredo é complementado por outra colocação sua, sobretudo, quando postula que “ao lançar um maldoso olhar de viés sobre o mundo, a literatura de Rubem Fonseca estimula o exercício da desconfiança”. Sendo assim, ela “obriga o leitor a pensar na contramão, desafiando, dessa forma, a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza, cada vez mais, pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia”. Por esse motivo, conforme a autora, Rubem Fonseca procura trabalhar com diversos pontos de vista sobre um mesmo assunto, a fim de abalar juízos estabelecidos. Devido a isso, a maneira como os temas são tratados, ilustrados por meio de cenas cotidianas, desvenda a intenção de Fonseca de “levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada” (Figueiredo, 2003, p.26).

De tal maneira, o final proposto pelo autor relacionado à epígrafe de Nietzsche explicita o questionamento que a obra propõe: esta demonstra que Mandrake ordena os fatos de modo a torná-los manuseáveis, mas a sensação de verdade surgida a partir disso não é perene, porque pode ser modificada com o tempo, ou pelo ponto de vista de quem a observa, de acordo com a individualidade de quem analisa os cadernos. Tal “verdade” é criada pelo ilusionista Mandrake, a fim de preencher uma lacuna, que aberta não teria sentido, mesmo que se trate de um engano. Em semelhante afirmação, Figueiredo teoriza que acerca da ficção de Rubem Fonseca, somente o leitor atento perceberá o processo criado pelo autor, que objetiva incitá-lo ao exercício da desconfiança. Em suas palavras, toda

ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. O relativismo axiológico, entretanto, é, de certa forma, remédio e veneno: levado às últimas conseqüências para desestabilizar as certezas de que serviram aos ideais totalitários, pode gerar, em contrapartida, a indiferença que abre espaço para o consenso conformista contra o qual o texto do autor se volta (Figueiredo, 2003, p.29).

Ao longo do processo de análise de *A grande arte* foi possível perceber alguns elementos caracterizadores da narrativa de Rubem Fonseca, como a questão da violência urbana; a cidade do Rio de Janeiro como cenário; os personagens inusitados, que parecem fazer parte do universo das histórias em quadrinhos, tais como Nariz de Ferro, e o próprio narrador; esse último remetendo ao famoso ilusionista criado por Lee Falk por volta dos anos 40, e que tinha como arte a utilização de truques para ludibriar os outros.

No entanto, fica saliente a preocupação do autor com a questão filosófica inerente aos limites daquilo que é tido por verdade. Tomando como base o modelo de romance policial de Poe, que persegue a veracidade, Fonseca foi dissolvendo-o, desfazendo sua fórmula, até chegar a um final em que o objetivo primordial não é atingido, ou seja, a solução do crime e o estabelecimento da verdade plena. Do mesmo modo, esse conceito vai sendo desconstruído até chegar-se à criação de uma verdade nebulosa, arbitrária e sem importância.

Bem à maneira dos diálogos platônicos, as personagens fonssequianas discutem a verdade, definindo-a e pondo-a em xeque quando necessário, de forma a mostrar que ela, ao final, representava apenas uma versão possível, que poderia tornar-se obsoleta diante de qualquer intervenção de outro investigador.

Sendo assim, é possível afirmar que a grande arte em questão na obra, superficialmente, pode ser definida como o manejo da faca, a precisão do golpe, o ferimento fatal, o mínimo jorro de sangue, objetivos do assassino de aluguel. No entanto, em uma leitura mais profunda, a grande arte se consolida no uso da palavra, capaz de construir uma versão verossímil. Para chegar a essa conclusão, observa-se a caracterização dos personagens mais relevantes: Mandrake, um advogado que faz uso da retórica para defender seus clientes; Lima Prado, um "homem de letras", bastante culto e com o dom da escrita, visto pelo caderno; José Zakkai, anão negro que foi mudo durante os primeiros anos de vida, mas, a partir do momento em que falou pela primeira vez, seria capaz de falar por horas sobre qualquer assunto. Portanto, a obra apresenta como tripé, personagens que percebem a palavra como uma arma poderosa, capaz de persuadir, consolidar uma versão plausível quando usada com arte. Pois como afirma Nietzsche, parafraseado por Figueiredo (2003, p. 76), "na arte, a consciência da verdade como uma ilusão pode ser vista como uma força autolibertadora", deixando a solução de tal enigma e a construção do sentido do texto a cargo do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Corpo a corpo com a palavra: sedução e magia. In: *Matraga*. Ano I, 1986, p. 7-17.

_____. *Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOPES, Cícero Galeno. O hiperrealismo, a tradição realista e a questão da verdade em *A grande arte*. In: *La Salle – Revista de Educação, Ciência e Cultura*. V. 1, n. 1, 1996. Canoas: 1996.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.