

A globalização da violência, ou a violência da globalização – Paul Leduc adapta Rubem Fonseca para o cinema*

Paulo da Luz Moreira**

Resumo

No filme *El Cobrador – In God We Trust*, o diretor de cinema mexicano Paul Leduc adaptou contos de Rubem Fonseca, expandindo os cenários, que se restringiam à área metropolitana do Rio de Janeiro nas histórias de Fonseca, para diversos locais das Américas, de Nova Iorque a Buenos Aires. Neste artigo, discuto o processo de adaptação criativa de Leduc, compreendendo o filme e a literatura na qual ele foi baseado como exercícios de inteligência crítica acerca da violência abusiva e da injustiça social em escala global características do final do século XX e início do século XXI.

Palavras-chave

Cinema; Conto; Adaptações; Rubem Fonseca; Paul Leduc; Globalização; América Latina; México.

Abstract

Mexican film director Paul Leduc adapted Rubem Fonseca's short stories into the film *El Cobrador – In God We Trust*, expanding the settings that concentrated on Rio de Janeiro's metropolitan area in Fonseca's stories into several locations around the Americas from New York to Buenos Aires. In this article, I discuss Leduc's process of creative adaptation understanding the film and the literature on which it was based as exercises in critical intelligence about the encroaching violence and social injustice on a global scale in the late twentieth and early twenty-first centuries.

Keywords

Cinema; Short Fiction; Adaptations; Rubem Fonseca; Paul Leduc; Globalization; Latin America; Mexico.

* Artigo de autor convidado.

** Professor associado da Universidade de Oklahoma, Estados Unidos da América.

QUANDO PAUL LEDUC DECIDIU ADAPTAR UMA SÉRIE DE CONTOS DE Rubem Fonseca para o cinema, ele já tinha em seu currículo a direção de pelo menos três marcos do cinema mexicano: *Reed: Mexico Insurgente* (1971), *Frida, Naturaleza Viva* (1984) e *¿Como Ves?* (1986). Esses três filmes são ilustrativos das principais qualidades desse importante cineasta mexicano, qualidades nas quais ele se apoiou para adaptar contos da obra de Rubem Fonseca em *El cobrador – In God We Trust* (2006).

Reed: Mexico Insurgente, baseado no livro do jornalista estadunidense John Reed, foi o primeiro filme de Leduc. Produzido fora da forte estrutura estatal que possibilitava altos padrões de qualidade mas impunha limites estéticos ao cinema mexicano desde o seu apogeu como produto de massa nos anos 40 e 50, foi exibido com destaque nos festivais de Cannes e Berlim, onde foi bem recebido pela crítica. O relato em primeira mão da Revolução Mexicana também anunciava o despertar de Reed para uma consciência política militante e Leduc serviu-se desse relato para oferecer uma visão dissidente da narrativa oficial idealizadora, dando ênfase aos soldados mais humildes que sustentavam o poder dos generais da revolução e apresentando uma realidade caótica e desprovida de glamour que, “desmistifica a revolução, fundindo documentário e elementos ficcionais de uma maneira consistente com suas estratégias estéticas e políticas” (PICK, 2010, p. 9).¹

Frida, Naturaleza Viva foi um marco da espetacular emergência póstuma de Frida Kahlo como uma artista reconhecida por seus próprios méritos, muito além do seu conturbado relacionamento com o famoso *muralista* Diego Rivera. O filme de Leduc, entretanto, destoa de outros produtos culturais inseridos nesse movimento de recuperação do trabalho de Kahlo ao enfatizar o engajamento radical da artista na vida política e cultural do México. Buscando uma linguagem cinematográfica análoga à da artista mexicana, o filme de Leduc abandona as convenções do gênero biográfico, eliminando diálogos explicativos e montando um roteiro que é um encaixe de segmentos independentes apoiados em obras de Kahlo, baseados em uma iconografia caprichosa e em contrastes monocromáticos bem marcados.²

¹ No original em inglês, “demystifies the revolution, blending documentary and fictional elements in a manner that is consistent with the aesthetic and political strategies”.

² Leduc experimentaria com uma *mise-en-scène* semelhante em sua adaptação do *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier em 1989. Vários elementos do filme de Leduc aparecem no filme dirigido por Julie Taymor e estrelado por Salma Hayek em 2002. O filme de Taymor entretanto oferece uma narrativa linear melodramática que passa superficialmente pela política para apresentar Kahlo como heroína que se ajusta aos gostos e padrões de Hollywood e às expectativas quanto ao exotismo mexicano.

Apenas dois anos depois de *Frida, naturaleza viva* Leduc lançaria outro marco estético do cinema mexicano: *¿Cómo Ves?*, um olhar sem sentimentalismos para a cena underground e punk da periferia da Cidade do México nos anos 80. O roteiro escrito por Leduc e José Joaquín Blanco³ tinha como base *crônicas* e artigos jornalísticos sobre a juventude na metrópole mexicana de escritores com trânsito em círculos alternativos, como José Agustín⁴ e José Revueltas⁵. Num gesto provocativo, Leduc dedica seu filme ao FMI e mostra uma juventude cheia de energia rebelde, mas empobrecida e desesperada no cenário de recessão, inflação, crises financeiras e cortes nos gastos sociais que marcaram a “década perdida” na América Latina, aquilo que um crítico descreveu como “una modernidad que parece primitiva: es apocalíptica” (RONQUILLO).

Esses três filmes trazem algumas das características principais do trabalho de Leduc: uma aguda consciência crítica, estratégias estéticas com força política e independência dos padrões da indústria e uma disposição de encontrar relações interessante entre elementos ficcionais e não-ficcionais. Apesar de uma carreira de destaque como um dos diretores mais importantes de sua geração no México, Paul Leduc anunciou sua aposentadoria precoce em 1993. O diretor explicou suas razões nos seguintes termos:

O cinema, como o concebemos e sonhamos nestes 100 anos, acabou. O cinema que eu pratiquei e amei já não existe mais. O que me divertia era fazer filmes em equipe, onde todos comungavam, partilhavam da mesma ideia. (...) Nossos filmes, produzidos fora de Hollywood, circulam em festivais e entre amigos. Não dispõem de público, não se pagam mais (CAETANO, 1997, p. 196).

Esse duro depoimento poderia ter sido feito por um diretor brasileiro nos tempos tenebrosos do governo neoliberal de Fernando Collor.⁶ O pessimismo quanto à viabilidade comercial do cinema latino americano num cenário em que financiamento e

³ José Joaquín Blanco (1951) tem ampla experiência como jornalista e cronista nos principais jornais mexicanos além de escrever para teatro e cinema. Antes do roteiro de *¿Cómo Ves?*, trabalhou com Leduc no roteiro de *Frida, Naturaleza Viva*, pelo qual os dois ganharam um Ariel (maior prêmio da indústria cinematográfica Mexicana).

⁴ José Agustín (1944) ficou famoso como membro do grupo que se denominou *La Onda* e incorporava temas da cultura de massas no México nos anos 60, tendo sido comparado às vezes com os *beatniks* dos Estados Unidos.

⁵ José Revueltas (1914-1976) escritor e militante do partido comunista mexicano (PCM) até sua expulsão em 1960. Foi preso diversas vezes, mais notadamente por sua ligação com o movimento estudantil que foi violentamente reprimido pouco antes das Olimpíadas de 1968.

⁶ O filme que talvez melhor exemplifique esse estado de espírito seja *Terra Estrangeira*, de Walter Salles, e a sua abertura na qual uma bandeira brasileira preta e branca aparece com as palavras Terra Estrangeira no lugar do slogan positivista Ordem e Progresso.

distribuição precários permitiram um recrudescimento do cinema de Hollywood, com a perda de mercado e a precarização da indústria doméstica, segue infelizmente atual e contundente.

Mas, assim como o cinema brasileiro renasceria com vitalidade criativa após o período Collor, Leduc desistiu da sua aposentadoria em 1999, dando como justificativa principal o encontro com a literatura de Rubem Fonseca. Leduc comprou os direitos de vários contos de Fonseca e embarcou em seu projeto mais ambicioso, um filme que lhe tomaria sete anos para completar: *El Cobrador – In God We Trust*. Ostentando locações, atores e equipes de produção de quatro países diferentes (Argentina, Brasil, México e Estados Unidos) e uma rede de patrocinadores e produtores dos dois lados do Atlântico, esse filme de Leduc é, de certa forma, típico do cinema latino americano da virada do século.

Leduc ironicamente qualificou como “curioso, e na verdade também um pouco deprimente” (ROSARIO, 2007, s/p.) que vários repórteres começassem suas entrevistas perguntando como ele conheceria o trabalho de Rubem Fonseca. Isso porque praticamente toda a vasta obra de Fonseca encontra-se à disposição do público mexicano há algum tempo. Só a editora *Cal y Arena*⁷ publicou 18 livros de Fonseca desde 1990,⁸ a maioria traduções feitas pelo professor da UNAM Rodolfo Mata⁹, e o autor brasileiro ganhou o prêmio Juan Rulfo de Literatura Latino Americana e Caribenha em 2003, quando o crítico Julio Ortega o elogiou por sua concisão, chamando-o, numa comparação um pouco forçada, de “el Rulfo brasileño” (ORTEGA, 2003, 14). Esse reconhecimento no mundo de língua espanhola já aparece em resenha de Mario Vargas Llosa para *A Grande Arte* no *The New York Times Book Review* na

⁷ Cal y Arena afirma ter “el privilegio de ser la única editorial mexicana con los derechos para publicar al célebre autor brasileño Rubem Fonseca” (Disponível em: <<http://www.edicionescalyarena.com.mx/sobre-ediciones-cal-y-arena/>>. Acesso em: 7 nov. 2016.).

⁸ Em ordem cronológica são eles *Grandes Emociones y Pensamientos Imperfectos*, 1990; *Agosto*, 1993; *El Salvaje de la Opera*, 1994; *El Agujero en la Pared*, 1997; *Historias de Amor*, 1999; *La Cofradía de los Espadas*, 2000; *Secreciones, Excreciones, y Desatinos*, 2003; *Pequeñas Criaturas*, 2003; *Diario de un Libertino*, 2004; *Mandrake; la Biblia y el Bastón*, 2006; *Ella y Otras Mujeres*, 2007; *La Cofradía de los Espadas*, 2007; *El Salvaje de la Opera*, 2007; *La Novella Murió [crónicas]*, 2008; *Bufo y Spallanzani*, 2009; *El Seminarista*, 2010; *El Gran Arte*, 2011; e *José*, 2011

⁹ Rodolfo Mata, membro do prestigioso Instituto de Investigaciones Filológicas da UNAM, é exemplo dos benefícios de investimentos governamentais em intercâmbio acadêmico internacional. Seu envolvimento com o Brasil parte de um mestrado na USP com uma bolsa financiada pela UNAM e pelo governo brasileiro. Autor da monografia *Las Vanguardias Literarias Latinoamericanas y la Ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Rodolfo Mata traduziu e/ou organizou, entre outros, *De la Razón Antropofágica y Otros Ensayos* (Siglo XXI, 2000) de Haroldo de Campos, *Aviso a los Naufragos* (Calamus, 2006) de Paulo Leminski, *Ensayistas Brasileños: Literatura, Cultura y Sociedad* (UNAM, 2005) e *Alguna Poesía Brasileña – Antología 1963-2007* (UNAM, 2009).

qual o escritor peruano compara Fonseca a Umberto Eco e Manuel Puig por ser “um desses escritores contemporâneos que escafederam-se da biblioteca para criar literatura de alta qualidade com materiais e técnicas roubadas da cultura de massa” (VARGAS LLOSA, 1986, A.7).¹⁰

Antes de abordar o processo pelo qual Leduc adapta a literatura de Rubem Fonseca é preciso esclarecer algo sobre a relação entre literatura e cinema em adaptações cinematográficas. Creio ser mais produtivo refletir sobre essas adaptações como uma forma peculiar de interpretação do texto literário, ao invés de pensá-las como traduções inter-semióticas, segundo a classificação de Jakobson (1992, p. 144-151). Isso porque as adaptações cinematográficas têm uma relação muito mais livre com o texto de origem do que têm as traduções, mesmo aquelas que se definem como “transcrições”. As noções textuais de fonte e derivação, que estão no cerne do trabalho tradutório e na reflexão crítica sobre esse tipo de trabalho, não são adequadas para a análise de adaptações de textos literários ao cinema e frequentemente levam a comentários previsíveis sobre aquilo que, presente ou ausente no texto literário original, “faltaria ou sobraria” na adaptação cinematográfica. A possibilidade de simultaneidade de códigos e o tempo de fruição controlado do cinema fazem com que a matéria cinematográfica seja, em geral, construída com muitíssimo mais liberdade do que uma tradução, partindo de uma interpretação livre daquilo que importa ao adaptador do texto literário.

Eis como o próprio Leduc explica o processo de adaptação dos contos de Rubem Fonseca em seu trabalho:

Eu ofereci a Rubem Fonseca a possibilidade de participar na produção do roteiro, mas ele preferiu não fazê-lo. Deu-me total liberdade para adaptar seus contos. Dei a eles coordenadas políticas e contextos nacionais diferentes, porque não me interessava simplesmente transcrever o texto em imagens, mas sim colocar, através delas, as minhas próprias preocupações. Penso que não há sentido em adaptar um texto literário de outra forma. Entretanto, isto não se contrapõe ao fato de que acredito ter sido fiel à sua obra e creio que ele assim o percebeu. Tampouco acho que tenha sentido partir da literatura para, de alguma forma, traí-la (ROSARIO, 2007, s/p.).

No roteiro de *El Cobrador – In God We Trust* Leduc interpreta de maneira bastante interessante uma série de contos desconexos, espalhados em diversos livros de Rubem Fonseca, introduzindo mudanças consideráveis em personagens, situações e argumento, além da costumeira criação de novos diálogos e *mise-en-scène*. A direção

¹⁰ No original em inglês, “one of those contemporary writers who have absconded from the library to create high-quality literature with materials and techniques stolen from mass culture”.

desse trabalho de adaptação é dada pelas “preocupações” a que Leduc se refere, preocupações que ele certamente viu contempladas de forma arguta na literatura de Rubem Fonseca.

Tendo essas preocupações em mente e vendo-as articuladas de forma interessante e incisiva na literatura de Rubem Fonseca, Paul Leduc entrelaça no roteiro de *El Cobrador – In God We Trust* cinco contos do autor brasileiro: “Passeio Noturno 1 & 2” de *Feliz Ano Novo* (1975), “O Cobrador” de *O Cobrador* (1979), “Placebo” de *Buraco na Parede* (1994) e “Cidade de Deus” de *Historias de Amor* (1997). O trabalho de adaptação implica neste caso na seleção de uma pequena antologia de contos que fornece o material a ser manipulado para a construção de uma única história – numa analogia literária poderíamos falar na transformação de um ciclo de contos completamente independentes em um romance fragmentado, construído a partir dos traços que orientaram a seleção inicial.

Em entrevista ao jornal *La Jornada*, Leduc resume essa orientação – suas preocupações – como a necessidade de entender “la globalización de la violencia generada por la violencia de la globalización” (“Exiben Mexicanos sus Filmes en España”). A combinação perversa da erosão de um século de movimentos de trabalhadores e outras formas de luta social com a precarização das condições de vida e o aumento das desigualdades sociais com a expansão do capitalismo global até os cantos mais afastados dos seus centros financeiros produz uma violência que também transborda fronteiras. Essa violência é definida por Leduc como sintoma daquilo que Fonseca destaca em seus contos: a existência de “el resentimiento social que se ha echado a andar en el mundo, que no encuentra un cauce y que se canaliza por la violencia” (“Exiben Mexicanos sus Filmes en España”).

O título do filme indica a centralidade do protagonista sem nome do conto “O Cobrador”, corporificação da violência ressentida. Algumas mudanças importantes são feitas: o personagem-narrador de Fonseca fica praticamente sem diálogos no filme (numa atuação de grande intensidade de Lázaro Ramos) e Ana, moradora da zona sul jovem e sensual que se torna parceira improvável do matador, é uma argentina que ganha uma história desenvolvida em cima da ditadura militar daquele país (o personagem é interpretado pela argentina Antonella Costa, protagonista de *Garage Olimpo* de Marco Bechis, um dos melhores filmes sobre o período ditatorial dos anos 70 feitos naquele país). Dois protagonistas de outros contos de Fonseca fazem os

antagonistas desse casal: um deles é o empresário/assassino de “Passeio noturno”, que se funde com o empresário atacado por uma terrível doença debilitadora de “Placebo” para tornar-se Mr. X (interpretado pelo ator estadunidense Peter Fonda); o outro é Zinho (Milton Gonçalves), traficante de “Cidade de Deus”, que trabalha para Mr. X no filme.

O personagem de Lázaro Ramos comete a série de crimes violentos que ele imagina como retribuições por sua existência miserável pelo continente inteiro, indo de Nova Iorque à Cidade do México e depois chegando ao Brasil. No México ele encontra Ana, uma jornalista que acaba de saber que aquele que ela pensava ser seu pai era um agente da repressão que matou seus verdadeiros pais durante o sinistro *Proceso de Reorganización Nacional* instaurado pelas juntas militares argentinas a partir de 1976. O casal segue “cobrando” ao assassinar um poderoso político mexicano que causou a morte de uma amiga de Ana durante um protesto. Dali o casal foge para o Brasil, onde executam um feito terrorista espetacular com direito a um manifesto/ameaça a todos os que nos devem pelas misérias da América Latina neoliberal/globalizada antes de retornar a Nova Iorque em busca do poderoso Mr. X.

A violência explode igualmente do outro lado, entre aqueles que são os alvos preferenciais do Cobrador e de Ana. Mr. X aparece no início do filme em Miami, onde executa de forma aleatória os assassinatos/atropelamentos em série do personagem de “Passeio noturno” a bordo de um luxuoso SUV, e tem como vítimas preferenciais mulheres imigrantes latino-americanas, comumente vistas entre os que dependem de um transporte público rarefeito e são obrigados a andar imensas distancias sem calçadas numa cidade tipicamente estadunidense dispersa por subúrbios intermináveis. O enredo adaptado do conto apenas apresenta o personagem: Mr. X é também o diretor de multinacional protagonista de “Placebo”, cuja doença degenerativa incurável leva a uma viagem a Buenos Aires na busca desesperada por uma cura. Lá o encontro com o curandeiro de métodos heterodoxos é intermediado não pelo “negro Belisário” do conto de Fonseca, mas por uma igualmente sardônica cigana interpretada pela estrela do cinema alternativo mexicano Isela Veja.

Uma terceira linha do enredo do filme, igualmente marcada pela violência, traz Zinho, o chefe do tráfico na Cidade de Deus e morador de um elegante condomínio na Barra da Tijuca. Leduc funde o personagem de Fonseca com uma figura pública brasileira de triste memória: Sebastião Rodrigues de Moura, mais conhecido como o *Major Curió*, militar que participou do extermínio de guerrilheiros no Araguaia nos

anos 70 e depois tornou-se o chefe de fato das operações na mina de ouro de *Serra Pelada*.¹¹

As três linhas do enredo assemelham-se pela predominância de uma violência que parece ser a única linguagem que põe em contato os habitantes de um mundo rigidamente dividido entre aqueles que têm tudo e aqueles que não têm nada. Elas seguem de maneira independente até a metade do filme, mas aos poucos as pontas se amarram num ponto convergente que é sugerido desde o início. O *Cobrador* trabalhou nas minas que pertencem ao Mr. X sob a supervisão implacável de Zinho, que para reprimir uma rebelião de mineiros promoveu um massacre do qual o personagem de Lázaro Ramos escapou.

Leduc dispersa assim pelo continente americano aquele retrato pioneiro da dura violência urbana carioca em seus mais diversos espaços e facetas dos contos de Fonseca, oferecendo-nos um espetacular mosaico da globalização da violência no começo do século XXI. Os contos de Rubem Fonseca contrastam as avenidas Atlântica e Vieira Souto com a Cruzada de São Sebastião no Leblon, a miséria da Cidade de Deus com os *nouveaux-riches* da Barra da Tijuca, o caos decadente da Cinelândia com a enganadora tranquilidade da Lagoa Rodrigo de Freitas e colocam em confronto explosivo os mais diversos habitantes de todos esses espaços. O filme de Paul Leduc justapõe imagens da depredação da natureza e da depredação das relações humanas, contrastando a violência contra o continente americano na forma de imensas crateras a céu aberto com a violência brutal contra os seus habitantes em espaços urbanos paradigmáticos: Nova Iorque, Miami, Cidade do México, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Arranjados em seções consecutivas separadas por telas negras com legendas indicativas, esses espaços dão ao filme um caráter circular com a voltar a Nova Iorque, onde a narrativa começara, para o confronto final entre Mr. X e o Cobrador e Ana.

Em cada uma dessas seções, Leduc insere breves cenas mudas daquele que se revela como o ponto de convergência das histórias e personagens do filme. Fazendo uso das regiões devastadas pela mineração em torno de Belo Horizonte – palco, aliás, de

¹¹ Durante o conflito no Araguaia, entre 1972 e 1974, sessenta e dois dos oitenta militantes do PC do B foram mortos ou desapareceram. O próprio Sebastião Rodrigues de Moura admite que foram executados sumariamente 41 integrantes da guerrilha capturados pelo exército. No dia 13 de março de 2012 o Ministério Público Federal acusou formalmente o “major Curió” pelo sequestro, tortura e desaparecimento de cinco desses militantes em setembro de 1974. Logo em seguida o caso foi barrado pelo juiz federal João César Otoni de Matos, mas constituiu um marco na busca por justiça contra os abusos aos direitos humanos durante a ditadura.

recente vazamento de substâncias tóxicas da mineradora Samarco, em Mariana, que destruiu o Rio Doce e segue até o momento impune –, Leduc filma em preto e branco desde a abertura do filme cenas que devem muito em termos visuais às famosas fotografias feitas por Sebastião Salgado na Serra Pelada nos anos 80. O sentido dessas imagens no enredo só se esclarece mais tarde, à medida que vemos que aí trabalhava em condições precárias o Cobrador, que aí dominava brutalmente o tirânico Zinho e finalmente que aí dominava à distância o proprietário espoliador Mr. X. O filme nos traz três momentos contrastantes nessas minas. Inicialmente vemos multidões de homens quase nus cobertos de lama e pó carregando como formigas sacos e sacos de cascalho por pinguelas e escadas. Depois discernimos na multidão o taciturno *cobrador*, atuando como um conspirador silencioso que trama uma revolta, e o igualmente taciturno Zinho, uniformizado e cercado de soldados armados com armas automáticas, como o homem que sufoca a tal rebelião. Finalmente vemos as minas abandonadas, transformadas num imenso e tétrico *wasteland*, assombradas por um punhado de almas bebendo melancolicamente num bar quase deserto. Nessa terceira fase contemplamos a paisagem a cores desde um helicóptero guiado por um piloto desvairado – interpretado pelo diretor luso-brasileiro Ruy Guerra – que descreve o lugar a um policial estadunidense que caça o *cobrador* com a ajuda de Zinho por causa dos assassinatos em Nova Iorque. O piloto nos conta de um espaço equivalente a 15 vezes o tamanho da França, propriedade de gringos que querem tudo transformado ou em pó ou em ouro.

A escolha de uma mina como ponto de confluência de todas as histórias e seus personagens está carregada de significado no contexto latino americano. Hoje dominada por grandes multinacionais que controlam operações espalhadas por todos os cantos do planeta, a mineração é, junto com o latifúndio exportador, pilar econômico central do longo processo de exploração das Américas pelos europeus a partir do século XVI; manifestação concreta dos monstruosos “moinhos de gastar gentes” a que se referia Darcy Ribeiro (1995, p. 106-140), que consumiram milhões de seres humanos, destruiu o meio-ambiente e continua a funcionar com renovada agressividade no século XXI depois das ondas de reformas neoliberais. A terceira parte do filme termina com o convalescente Mr. X ordenando o fechamento sumário das minas que já não são suficientemente lucrativas e anunciando a decisão do seu grupo econômico de centrar investimentos na indústria do petróleo.

Leduc precisou de sete anos para terminar *El Cobrador – In God We Trust* e seu filme foi distribuído precariamente. As dificuldades do diretor mexicano nessa empreitada não foram apenas as que costumam atormentar o cinema independente latino-americano. A adaptação dos contos de Rubem Fonseca ganhou um conteúdo ainda mais explosivo depois dos atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, evento que criou novas reverberações simbólicas para um protagonista que Fonseca já imaginava como uma espécie de terrorista nihilista de âmbito global que, após uma série de violentos assassinatos mais ou menos aleatórios, encontra sua missão: explodir uma festa de fim de ano onde se encontrariam “fazendeiros da Argentina, herdeiros da Alemanha, artistas americanos, executivos japoneses, o parasitismo internacional” (FONSECA 2010, p. 23). Leduc transforma o falante narrador do conto de Fonseca num silencioso terrorista internacional cujo alvo final volta a ser individual: assassinar o Mr. X em plena Nova Iorque.

O conto de Fonseca que deu título ao livro que o abriga, assim como ao filme de Leduc, era uma ousada resposta – ainda mais violenta e desabusada – aos censores da ditadura militar que haviam impedido a circulação do livro de contos prévio, *Feliz Ano Novo* – que continha “Passeio Noturno”. A proibição de *Feliz Ano Novo*, imposta 13 meses após sua publicação em 1975, duraria 13 anos e levaria a uma longa batalha nas cortes brasileiras. O laudo oficial do censor, um certo Raymundo F. de Mesquita, recomendava a “não liberação” por três razões:

O presente livro [...] retrata, em quase sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanções. [...] O autor utilizou-se de uma linguagem bastante popular e onde a pornografia foi largamente empregada [...] são feitas rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelos destinos do Brasil e ao trabalho censório. (REIMÃO, 2011, p. 121)

Além das “rápidas alusões desmerecedoras”, que se encaixam numa ideia de censura estritamente política, e do reproche ao aparecimento de personagens, situações e linguagem “impróprias”, que eram marca registrada da hipocrisia do regime militar (num momento em que as *pornochanchadas* produzidas na *Boca do Lixo* estavam no seu auge), o censor aponta para um aspecto central da ficção de Fonseca, algo que seria exacerbado ainda mais em “O Cobrador”: a ausência de qualquer indício de condenação por parte do autor (seja nas vozes narrativas, nas descrições ou mesmo no arranjo do enredo dos contos) de qualquer ato, mesmo o mais hediondo, perpetrado pelos

personagens. Essa ausência acontece mesmo em histórias nas quais uma voz editorial domina claramente a narrativa, como é o caso de “Intestino Grosso” – uma entrevista fictícia com um escritor sem nome, na qual o entrevistador questiona seus motivos para o uso de violência gratuita, pornografia e uma atitude cínica (o conto é, aliás, uma interessante antecipação dos temas principais contidos no laudo do censor).

Muito do caráter perturbador da ficção de Fonseca deriva dessa falta de condenação moral, e quero enfatizar que não me interessa manifestar reservas moralistas a respeito da violência literária de Fonseca. Os contos selecionados por Leduc são inquietantes *justamente* por causa dessa violência despida de mediações apaziguadoras. A ausência de sinais retóricos de condenação é uma parte crucial da estratégia de Fonseca para amplificar o impacto da sua literatura, e Leduc segue essa estratégia perturbadora. Essa violência, literária no caso de Fonseca e cinematográfica no caso de Leduc, ignora as convenções irônicas do horror pós-moderno e por isso mesmo vai além daquilo que o crítico britânico Terry Eagleton descreveu como um jogo sadomasoquista de um “terror que se coloca dentro de uma forma artística suficientemente bem urdida” para “tornar-se aprazível, e portanto em contradição consigo mesmo” (EAGLETON, 2003, p. 20).¹² A violência ficcional nos contos (e no filme) oferece uma experiência estética sem concessões a um esteticismo “aprazível” e igualmente sem sinais de condenação moral dessa violência, o que seria, igualmente, um gesto de apaziguamento da consciência do leitor (e do espectador cinematográfico).

Mais além desses gestos apaziguadores tão comuns nos códigos e convenções do cinema de Hollywood na virada do século, tanto os contos como o filme nos desafiam a olhar de frente para o horror que o capitalismo sem amarras tem produzido. Nesse sentido, é interessante lembrar que os contos de Fonseca antecipam o tema da violência urbana bem antes desse assunto substituir a inflação como primeira preocupação dos brasileiros nos anos 90. Em 1995, João Moreira Salles, diretor com Kátia Lund do paradigmático *Notícias de uma Guerra Particular*, escreveu um artigo para o *Jornal do Brasil* a partir da profunda impressão que seu documentário havia provocado numa plateia de jovens que acabavam de passar por uma guerra brutal em Sarajevo, e resumiu a situação nos seguintes termos:

¹² No original, “terror put into an accomplished enough artistic form [which] becomes enjoyable, and so self-contradictory”.

De abril de 1992 a novembro de 1994, morreram 11.600 pessoas em Sarajevo. Nesse mesmo período na cidade do Rio de Janeiro, 13 mil pessoas morreram de morte violenta, quase 2 mil pessoas a mais que numa cidade em estado de Guerra declarada (2001, p. 84).

Mais do que estatísticas impressionantes, Moreira Salles se preocupava em seu artigo com o desafio de representar “uma violência individual, descentralizada sem utopias”, que só podia ser entendida como resultado de uma violência advinda “da hegemonia do mercado”. Na opinião do documentarista essa violência de fonte e direção difusas, produzindo em sua maioria vítimas invisíveis nascidas do “lado errado” do túnel Rebouças constituía “um fenômeno novo, ainda em busca de explicação”. Moreira Salles chega a afirmar: “não acredito que haja um aparato teórico adequado para entender o fenômeno” (2001, p. 84). Vinte anos antes de *Notícias de uma guerra particular* Rubem Fonseca já dispunha de um aparato estético adequado para propor uma discussão corajosa sobre o tal “fenômeno novo” que João Moreira Salles descreve. Não se trata, portanto, de um fenômeno novo, mas sim de uma amplificação de uma situação que a ditadura militar gestou e que a redemocratização foi incapaz de modificar substancialmente.

Esse fenômeno é, também há bastante tempo, uma dura realidade no México de Paul Leduc. Como no caso brasileiro, o que se viu a partir da conversão do hegemônico PRI mexicano ao credo neoliberal foi uma amplificação de um absurdo que já existia desde os anos 70. O México pós-NAFTA seria obrigado a encarar não apenas uma mortandade absurda com a luta entre forças do governo e cartéis da droga (onde as fronteiras entre aliados e inimigos está longe de ser claramente definida), mas também com fenômenos como o *feminicídio*, uma série de assassinatos de jovens mulheres que trabalham nas maquiladoras da Ciudad Juárez na escala de um massacre genocida, mas sem mandantes ou mesmo autores facilmente identificáveis.

A ficção de Rubem Fonseca, portanto, não antecipa o desastre profeticamente, mas oferece uma representação (portanto, uma interpretação) persuasiva e provocadora do fenômeno que Moreira Salles identifica e descreve. Em uma passagem do conto “Feliz Ano Novo”, por exemplo, um grupo de assaltantes se escondem na dilapidada *Cruzada de São Sebastião* – conjunto habitacional construído nos anos 50 sob os auspícios da Igreja Católica através de um jovem Hélder Câmara e, portanto, símbolo de um projeto social que o Brasil abandonou completamente a partir de 1964. Ali, no mesmo lugar onde o protagonista de “O Cobrador” compra sua adorada Magnum e

comete seu primeiro assassinato – a execução sumária do motorista de um carro luxuoso que buzina – , o criminoso Zequinha explica:

A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado.

Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba (FONSECA, 1975, p. 13).

A passagem acima é uma lista concisa dos métodos dos Esquadrões da Morte que o governo militar tolerou e às vezes até mesmo patrocinou. Somada ao contraste gritante entre a miséria decrepita de um bando de marginais esfomeados e armados até os dentes com o arsenal de um assaltante a bancos e a opulência das festas de fim-de-ano na televisão e numa mansão em São Conrado, essa lista resume, sem simplificações didáticas ou maniqueístas, o câncer plantado no coração do Brasil urbano e industrializado a partir de 1964, um câncer pronto para explodir num cancro insuportável com a crise neoliberal dos anos 80 e 90, as chamadas décadas perdidas.

No prólogo da edição da Alfaguara de *Los Mejores Relatos de Rubem Fonseca* de 1998 –livro que contém todos os contos escolhidos por Leduc para o filme – o editor/tradutor Romeo Tello Garrido¹³ enfatiza a diferença entre Fonseca e certa tradição latino-americana de ventriloquismo social, na qual o artista ou intelectual crê ensinar ao público ao falar em nome dos interesses do povo e da nação: “si no son indiferentes a los problemas de los individuos, tampoco adoptan una actitud didáctica al exponerlos [...] dispuestos a parodiar los discursos reduccionistas y maniqueos que tratan de explicar los fenómenos humanos y sociales de manera progresista” (TELLO GARRIDO, 1998, p. 15).

Esse tipo de precisão lacônica e inteligência crítica que Rubem Fonseca usa ao retratar o Rio de Janeiro pós-64 está presente na transposição que Paul Leduc faz desse retrato para o continente americano no começo do século XXI. Com um elenco multinacional que fala inglês, português e espanhol em locações na Argentina, Brasil, México e Estados Unidos, Leduc busca identificar de forma contundente o câncer globalizado que explode em violência globalizada no começo do século XXI e chega a mostrar as torres enfumaçadas do World Trade Center numa diminuta televisão de bar

¹³ Professor da UNAM assim como Rodolfo Matta, Romeo Tello Garrido também traduziu *O Escorpião Encalacrado*, livro de Davi Arrigucci Jr. sobre Julio Cortázar.

na mina abandonada. Antes de chegar a esse ponto, *El Cobrador – In God We Trust* coleciona exemplos de acumulação absurda de riqueza acompanhada pela expansão da miséria em todos os seus níveis: depredação ambiental, etnocídio e genocídio varrendo todos os cantos do continente com a conivência de um estado cada vez mais brutal e abusivo que se legitima com uma farsa de democracia que oferece aos eleitores a oportunidade de optar entre duas ou mais versões da mesma ideologia.

Significativamente, Leduc escolhe a canção “Defeito 2: Curiosidade” de Tom Zé e Gilberto Assis para abrir e encerrar *El Cobrador – In God We Trust*. A canção é parte do álbum conceitual de 1998 que Tom Zé¹⁴ imagina como “imprensa cantada” (DUNN, 2009, p. 217), e o encarte do álbum apresenta “Defeito 2: Curiosidade” como “plágio” de “Alfred Nobel e sua dinamite” feito com base na “estética do *Arrastão*” (inserindo esse outro fenômeno social de alto poder simbólico nas praias da cidade do Rio de Janeiro num contexto de explosão gerada por uma situação social insustentável).

No começo, o instrumental da canção serve de fundo para a primeira cena na Serra Pelada ficcional de Leduc e no fim do filme uma última explosão espetacular preenche toda a tela de cinema com um branco intenso enquanto Tom Zé canta:

Quem é que tá botando dinamite na cabeça do século?
Quem é que tá botando tanto piolho na cabeça do século?
Quem é que tá botando tanto grilo na cabeça do século?

Quem é que arranja travesseiro pra cabeça do século?

Essa curiosidade que ousa perguntar com pertinácia por aquilo que move os espetáculos de opulência, miséria e violência que monopolizam atenções é um componente importante da inteligência crítica na obra de Rubem Fonseca de acordo com a leitura que dela faz Paul Leduc. Nas notas do álbum *Defeito de Fabricação/Manufacturing Defect* Tom Zé afirma:

O terceiro mundo tem uma crescente população. A grande maioria se transforma em uma espécie de “androide,” quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho. [...] Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito “perigosos” para o patrão primeiro mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos androides com defeito de fabricação. Pensar será sempre uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da história, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será (ZÉ, 1998, s/p.).

¹⁴ Desde o início de sua carreira no Tropicalismo, Tom Zé é uma voz dissonante da simples celebração dos códigos da cultura de massa, satirizando impiedosamente a noção de cidadania como direito ao consumismo e o mantra desenvolvimentista de que o crescimento econômico é uma panaceia para as mazelas sociais do país.

Esse pensamento, que é uma afronta porque ousa perguntar sobre “a dinamite do século”, orienta a leitura cinematográfica que Paul Leduc faz dos contos de Fonseca. Leduc, como Tom Zé, pensa criativamente e criticamente desde uma perspectiva latino-americana radical que se assume marginal mas nega que essa marginalidade seja apenas apocalíptica (o inferno absoluto, a negatividade pura) ou utópica (o lugar de redenção mundial). Na base dessa perspectiva está a constatação de Frantz Fanon de que “o terceiro mundo não está excluído. Muito pelo contrário, ele está no centro da tempestade” (FANON, 2002, p. 80).¹⁵ O poder ofensivo que Leduc dá a esse retrato do contraste escandaloso da opulência construída em cima da volta a padrões de exploração industrial do século XIX e da destruição indiscriminada da natureza depende da ousadia de dar contornos concretos a algo que o discurso contemporâneo frequentemente esconde numa figura impessoal, misteriosa e inescrutável chamada Mercado.

Referências

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino Americanos – entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

DUNN, Christopher. Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil. *Popular Music*, Cambridge University Press, vol. 28, n. 2, p. 217-237, 2009.

EAGLETON, Terry. *Figures of Dissent*. London; New York: Verso, 2003.

EL UNIVERSAL. Exhiben mexicanos sus filmes en España. Ciudad de México, 26 out. 2006. Disponível em: <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/383778.html>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Montreal: Université du Quebec, 2002.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova, 1975.

_____. *Historias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

¹⁵ No original em francês, “le tiers monde n’est pas exclu. Bien au contraire, il est au centre de la tourmente”.

MOREIRA SALLES, João. Sarajevo e Rio: duas guerras distintas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 2001.

ORTEGA, Julio. “Rubem Fonseca y Juan Rulfo: caminos cruzados.” *Premio de literatura latino americana y del Caribe Juan Rulfo – Rubem Fonseca 2003*. Mexico: Editorial Pandora, 2003.

PICK, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution – Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas, 2010.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. 2011. 126 f. Tese (Livre-docência). Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciência e Humanidades, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RONQUILLO, Victor. *El Nacional*. July 26, 1986. Disponível em: <<http://paulleduc.net/info/comoves.html>> Acesso em: 12 nov. 2016.

ROSARIO, Miguel do. “Cineasta mexicano adapta Rubem Fonseca.” *Portal Lateral*, 16 mai. 2007. Disponível em <<http://www.lateral.com.br/artigos/cineasta-mexicano-adapta-rubem-fonseca>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

TELLO GARRIDO, Romeo. Prólogo. *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*. Mexico: Alfaguara, 1998. p. 4-16.

VARGAS LLOSA, Mario. Thugs Who Know Their Greek. *The New York Times*, Nova Iorque, 7 set. 1986. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1986/09/07/books/thugs-who-know-their-greek.html>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

ZÉ, Tom. Defeito 2: Curiosidade. *Defeito de fabricação*. Nova Iorque: Luaka Bop Inc., 1998. 1 CD.

Filmes

¿Como Ves? (1986) Direção: Paul Leduc. Produção: Zafra Films, Consejo Nacional para la Atención de la Juventud (CREA). Intérpretes: Roberto Sosa, Blanca Guerra, Cecilia Toussaint. Roteiro: Paul Leduc, José Agustín. DVD, (70 min).

Barroco (1989) Direção: Paul Leduc. Produção: José Antonio Pérez Giner. Intérpretes: Francisco Rabal, Ángela Molina, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa, Alberto Pedro. Roteiro: Paul Leduc, José Joaquín Blanco, Jesús Díaz, Alejo Carpentier. DVD, (115 min).

Frida, Naturaleza Viva (1984) Direção: Paul Leduc. Produção: Manuel Barbachano Ponce, Dulce Kuri. Intérpretes: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Max Kerlow, Claudio Brook. Roteiro: Paul Leduc, José Joaquín Blanco. VHS, (108 min).

Reed: Mexico Insurgente (1971) Direção: Paul Leduc. Produção: Ollín y asociados. Intérpretes: Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Juan Ángel Martínez. Roteiro: Paul Leduc, Emilio Carballido, Juan Tovar, Carlos Castañón, John Reed. VHS (164 min).