



**A QUESTÃO DA “GRANDE ARTE”:
UMA FACA DE DOIS GUMES**

Ligia Chiappini

Universidade de São Paulo

This essay deals with Rubem Fonseca's debts to American practitioners of the *roman noir* such as Dashiell Hammett or James Cain. The main interest lies not in tracing influences but in setting Fonseca's conceptions of Archilochus' "great art" against the narrative conventions of the hard boiled detective fiction. Seen as a post-modern version of Hemingway's disenchanted view of the world as a battlefield, Fonseca's novels are questioned in their interpretation of social Brazilian life as thoroughly unauthentic except in moments of sheer violence.

A observação de Alfredo Bosi, na introdução à sua *Antologia do conto brasileiro contemporâneo* (Cultrix), sobre a existência de um estilo “brutalista yankee”, em certos escritores brasileiros recentes, entre os quais se destacariam Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, implica a questão de definir as influências norte-americanas, mas também levanta aspectos teóricos mais gerais e bastante atuais, como a relação da literatura com o jornal e o cinema.

Aliás, tratando-se do gênero policial, estamos todos os que por ele nos interessamos em muito boa companhia. Só para citar alguns nomes, entre os que o praticaram e teorizaram, que nos bastem um Edgar Allan Poe, um Chesterton, um Borges. Entre os críticos, além de Antonio Gramsci e Walter Benjamin, fiquemos com um Edmund Wilson (mesmo quando faz uma crítica negativa, provocada pela força desse tipo de romance junto aos leitores ilustres), Ernest Bloch, Geoffrey Hartmann, Friedrich Jameson e o nosso Otto-Maria Carpeaux.

Há algum tempo atrás, uma breve entrevista, realizada por Nelson Ascher, da *Folha de São Paulo*, com “escritores, filósofos e críticos brasileiros acostumados a lidar com a ‘alta cultura’ revela as preferências de cada um “em áreas menos consagradas” e, entre elas, destacam-se o romance e o conto policial, dos clássicos (Poe e Doyle), passando pelos vulgarizadores do gênero, como Agatha Christie, e chegando aos que se propõem a subvertê-lo: os criadores do *roman noir* americano, especialmente Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Alguns apenas admitem o poder relaxante dessas leituras, outros as guardam e resguardam, como relíquias de infância, aos olhos sérios da crítica e à profanação da análise. Outros já defendem a qualidade dos notáveis no gênero e salientam o caráter

analítico e crítico (portanto moderno) de suas obras. Uns atacam esses textos por constituírem-se em gênero, repetindo fórmulas; outros, ao contrário, os vêem como rupturas de uma literatura alta, consagrada, como possibilidade de fusão entre o alto e o baixo.

O caso de Rubem Fonseca é exemplar. É comum associar os seus romances, principalmente os dois últimos, ao *roman noir* americano, assim como é comum situar a sua obra numa faixa intermediária entre a literatura de massas (ou paraliteratura) e a alta ou grande literatura. Uma faixa “B”, entre a literatura de classe “C” e a de classe “A”. Classe média em literatura? Talvez . . .

Partamos dessas duas afirmações de crítica jornalística:

Essa prosa cinematográfica, que aprendeu dos norte-americanos, é o que faz dele o único autor brasileiro de sucesso na linha do “B”, ou seja, a literatura que não pretende ser grande nem sequer resvala para as fórmulas do *best-seller*. Mas não foi só isso que aprendeu. Como seus mestres, Rubem Fonseca esconde sempre o jogo. A cultura com que se nutre está acima – em termos de refinamento, repertório e complexidade – do tipo de literatura que produz, ou seja, há entre o autor e suas histórias um contínuo distanciamento irônico. . . (Nelson Ascher, “O sedutor que cai pela sua seduzida”, *Folha Ilustrada*, 15/05/87).

Sua ficção recupera a sensibilidade do leitor para o que há de escandaloso em determinado tipo de conduta violenta, resgata o impacto, quebrando o distanciamento gerado pela espetacularização do problema, característica do tratamento que lhe é dado, sobretudo pelos meios de comunicação de massa. (. . .) O autor desmistifica a violência, ou seja, consegue retirá-la do âmbito dos males absolutos, universais, para situá-la no eixo concreto, relativizante da História. (Vera Lúcia F. de Figueiredo, *Folhetim* nº 393, 29/07/84).

Embora anterior no tempo, nesta montagem a segunda citação parece derivar da primeira. A problematização e o distanciamento em relação à violência parecem consequências do

distanciamento irônico que o escritor consegue graças ao equilíbrio de um fio de navalha: entre o *best-seller* para que tende e a literatura sofisticada de que se nutre.

Uma tese recente sobre o romance policial brasileiro, de Sandra Lúcia Amaral Reimão, referenda, em nível acadêmico, esse juízo jornalístico, mostrando como, em *A grande arte*, Rubem ultrapassa a narrativa policial e política, colocando questões mais universais:

Por trás desta história de negócios e negociações, de violência e crimes (onde são descritos não menos que treze assassinatos), pontilhando-a, estruturando-a, temos, entre outras, uma questão: a contraposição entre a hermenêutica e a cegueira humana e daí, entre o homem enquanto agente de suas ações e enquanto paciente de um destino que lhe é ininteligível e inexorável.¹

Em vez de comprazer-se com a violência e provocar no leitor a fruição sadomasoquista (como seria a tônica na cultura de massas), Rubem a problematizaria e passaria, *através* dela, provocando um distanciamento no leitor, porque a sua busca seria maior, ligando-se à dos clássicos do gênero, mesmo aos seus fundadores – Poe e Doyle. Seria, ainda, a busca da verdade, embora, ao contrário daqueles (num tempo como o nosso, feito de muito ceticismo), mais próximo da visão niilista de um Hammett e de um Hemingway, uma busca em terreno inseguro, sem a confiança ingênua em encontrar essa verdade.

A narrativa de Rubem reafirmaria, porém, a importância da busca, através da palavra, da obra, da arte – arte de matar, mas também de amar e de escrever. Essa dimensão metalingüística Sandra Lúcia Amaral Reimão lê na ambigüidade mediadora de uma figura simbólica como Hermes, o ex-sargento brasileiro especializado em Percor – técnicas e táticas do uso da arma branca. Hermes é nome do deus grego, que além de ser encarregado de conduzir as almas dos mortos ao campo de Asfódelos, é o Deus dos comerciantes e dos ladrões, encarregado de todas as coisas impuras, inclusive inventor do alfabeto que se contamina dessa impureza. A impureza da linguagem e a dificuldade (no limite, impossibilidade) de captar o real através dela (problemática agudamente colocada por toda a literatura moderna, crítica dos seus

impasses e limites) estariam, assim, representadas nessa personagem símbolo, problematizando, pela dimensão metalingüística do texto, os valores que ele põe em jogo.

Dando novos elementos à crítica que vê nos romances de Rubem algo mais que a receita do *best-seller*, ele próprio reafirma, em testemunho recente, o seu convívio com os autores clássicos, paralelamente à literatura de sucesso popular, de ontem e de hoje:

Comecei a ler muito cedo. (A ler livros.) Segundo informações de parentes, eu teria seis anos quando comecei a ler os escritores franceses de folhetim que se liam na minha casa, Ponson du Terrail, Michel Zevaco, Dumas, Sue (o autor de *Os mistérios de Paris* e *O Judeu Errante*), etc. Se alguém me influenciou foram esses Dostoiévski, Tolstói, Gogol. E há a influência do cinema.²

Na mesma ocasião, esclarece que não crê ser maior a influência da literatura norte-americana na sua obra do que a de qualquer outra (russa, francesa, inglesa, alemã, brasileira ou argentina). Declara-se um “leitor compulsivo e omnívoro” e diz que é preciso não confundir suas preferências com as enunciadas por seus personagens, como as de Mandrake, leitor de Chandler:

Meus personagens têm vida própria. Mandrake gosta de jogar xadrez. Eu detesto.

“Chandler é citado e aludido. Poderia ter sido Hammett”.

O Mandrake gosta dos dois. Já o Gustavo Flávio, protagonista do meu último romance, *Bufo e Spallanzani*, também um leitor voraz, não dá a menor importância a esses dois autores.³

Finalmente, declarando-se um escritor urbano, porque desde os sete anos vive na cidade, Rubem diz que a influência dos autores europeus que mencionou é mais de motivação que de estilo: “Eles me deram vontade de escrever também. Mas eu nunca quis imitar nenhum deles, nem qualquer outro”.⁴

É claro que não se trata de buscar a quem ele imita. Há muito tempo, mesmo a crônica tupiniquim saiu da estreita caçada às influências, mecanicamente concebidas. Entretanto, por outro lado, até que ponto se pode postular essa total independência das personagens em relação ao repertório, aos saberes e leituras do autor? Muitos são os escritores, de Forster a Antonio Callado, que insistem em que o escritor se reparte, e o que sabe e leu, entre as suas criações.

Quando a crônica aproxima os romances de Rubem Fonseca aos de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, ela não se apóia apenas nas referências explícitas do autor ou de seus personagens, mas sobretudo em semelhanças mais internas, que vão da trama aos tipos, do estilo aos ambientes e atmosferas.

O chamado *roman noir* americano (assim apelidado pelos franceses, que primeiro o valorizaram como literatura digna de uma crônica mais refinada) cria, de fato, um tipo novo de detetive, o “durão” (*tough* e *hard boiled*). O tipo duro e cínico, insensível e individualista, transitando, com liberdade só dele e com a petulância que o caracteriza, entre os marginais e a polícia, entre o submundo e os palacetes, deu nome a essa espécie de novo gênero dentro (e fora, porque o rompe) do policial: a *hard boiled fiction*. A designação é interessante: o dicionário de gíria americana de Hard Wentworth e Stuart Berg Flexner (*The pocket dictionary of American slangs*), a define como: “adj. sem sentimento; duro, cínico”, mas também nos explica sua origem, vindo da expressão utilizada para designar certos sargentos e oficiais do exército, que tinham o colarinho duro como ovo cozido. Na origem, portanto, da palavra, é interessante notar esse cruzamento irônico: duros, fortes, mas como ovo, o que daria conta em parte do tratamento meio irônico dado ao herói-detetive, ao homem da lei, o *private eye* do *roman noir*, que tem seu lado de anti-herói, fora da lei e, sobretudo (ao contrário do detetive aristocrático, confiável e vencedor do policial clássico), é falível, comete erros, cai em armadilhas, apanha e gera na polícia, nos clientes, nos marginais – e no leitor – a desconfiança.

Tampouco é irrelevante o fato de a origem do termo vinculá-lo ao exército. As histórias do *tough guy* transpiram (especialmente no caso de Dashiell Hammett) aquele niilismo da “geração perdida” (que se sente também em Hemingway), que foi lutar na Primeira Guerra e descobriu, ao mesmo tempo, a sua falta de

sentido e o mundo da boemia parisiense, o qual contestava muitos dos valores puritanos defendidos pela família americana. À crença nos poderes da razão, exorcizando os fantasmas do mundo gótico que o romance policial clássico demonstrava, os novos escritores vão opor um ceticismo que nasceu com as lutas dos grandes capitais, nos grandes países e nas grandes cidades.

Na verdade, essa ruptura já estava contida no gênero. Chesterton e Benjamim insistem na adequação do policial aos símbolos da grande cidade, como o ônibus e o trem. Os romances de Poe e Conan Doyle já apresentavam o crime e o criminoso intimamente associados às grandes cidades como Londres e Paris. O que o *roman noir* faz, quando se abala a crença no poder de dedução do detetive para chegar à verdade, como paladino do Bem sobre o Mal, da Ordem sobre a Desordem (social, mas também mental), é deslocar a ênfase, conforme analisa Raymond Chandler (em *The simple art of murder*), da trama para o cenário. Esse é cada vez mais feito de concreto, de metal, de multidão. É a cidade corrupta, com suas mazelas e riquezas, que se torna personagem e é nela que os fantasmas voltam a circular no claro-escuro dos becos, dos faróis, dos guetos, dos quartos de pensão, dos cassinos – fantasmas do mal que o romance policial clássico tentou exorcizar, mas não mais aqueles exteriores e talvez superiores ao homem, terrestre e terreno. Os fantasmas são agora expressões do próprio homem, anjo e demônio ao mesmo tempo. Vêm de dentro, quando menos se espera, derramando sobre o mundo diurno seus poderes noturnos e saturnos, para o sadismo, como nos ensina Freud, e para a dominação social e o fascismo, como nos demonstra Marx (veja-se a interpretação de Bloch em *Autopsies du roman policier*).

Faz parte desse cenário que o *roman noir* traz a primeiro plano um elemento que aparecia discretamente na *Carta roubada* de Poe e que aqui reaparece desde o início, como motor do jogo todo: o dinheiro. O *tough guy* não busca a verdade, mas o dinheiro, como Spade em *O falcão maltês*. No final, um blefe pode levá-lo ao culpado, ou à culpada. Mas entregá-la à polícia é mais uma questão de autopreservação do que de justiça. O culpado, no *roman noir*, como nos romances de Rubem, é mais um bode expiatório do que o verdadeiro responsável pelos crimes.⁵

Além dos tipos e do cenário, já se disse muito sobre a semelhança do estilo, da linguagem bruta e seca de Rubem, que,

como nesse romance americano, se aparenta ao jornal: descreve policialescamente os marginais, com poucos traços, mas precisos; uma linguagem que se insurge (como em Hemingway, que criticava os seus antigos modelos por demasiado retóricos) contra o romantismo, o enfeite, os rodeios e propõe, adequando-se à velocidade do novo século, a economia de figuras e adjetivos, a preferência pelas frases curtas e coordenadas, a parcimônia com os advérbios, além do aproveitamento do linguajar das ruas, dos diálogos de todo o dia. O brutalismo da linguagem nada mais é do que o equivalente ao brutalismo dos temas e dos crimes perpetrados na cidade grande.

Contudo, se as frases enfeitadas de imagens encobriam a crueza do real, esta nova linguagem não deixa de ser uma outra retórica que, por sua vez, encobre a ficção com a máscara da verdade: o discurso da sinceridade, o real colado à linguagem como pensava ingenuamente um dos teóricos e criadores desse estilo: Ernest Hemingway. Se, em seus pronunciamentos polêmicos, a ideologia reaparece, na sua ficção Hemingway parece expressar a essência do novo estilo e dessa nova visão de mundo.

Seu conto *Os assassinos* enfeixa, com uma economia admirável, emblematicamente, a passagem de uma vida pioneira do *Far-West* para essa época de apogeu e, ao mesmo tempo, decadência de uma civilização movida pelos negócios e o dinheiro: “o novo oeste selvagem”.⁶ Trata-se de um conto de crime e criminosos, sem crime, sem detetives, sem razões explícitas para o crime. Há apenas uma grande ameaça, pairando no ar, cada vez mais presente e opressora, vinda da cidade grande e penetrando a pequena cidade do interior, o quarto de pensão e o nosso coração de leitores aflitos e intrigados com a força do arbítrio e a fatalidade que, antes de atingir o boxeador, nos esbofeteia as ilusões sobre a bondade humana e o sentido da vida.

O olhar atônito de Nick Adams é o de Hemingway diante do campo de batalha minado em que vive, e é o nosso. Ele vai projetar aí (como se o antecipasse, o *private eye*), o olho alugado do detetive de Hammett e Chandler, pago para seguir, perseguir, procurar, sem nenhuma garantia de encontrar nada além do simulacro: a jóia falsa, o falcão de vil metal.

E o mesmo olhar aflito e desencantado, cínico e trágico, encontramos nos solitários “detetives” de Rubem Fonseca. Neste, eles não são necessariamente profissionais da detecção, mas

ocupam profissões que se prestam a isso nos romances e filmes que realizam pequenas variações no gênero (os advogados e os jornalistas, improvisados em detetives, por uma ou outra razão).⁷

Como Marlowe e Spade, Mandrake, de *A grande arte*, se apresenta ao leitor no seu escritório onde chegam os clientes e as encrencas. Como estes, envolve-se em grandes crimes e políticas que fazem os marginais e os criminosos da alta sociedade se equivalerem. Entre eles, também suspeito, para o sócio e para o leitor desconfiado (condição, segundo Borges, inerente ao leitor do policial), circula o herói-vilão, cínico, assassino em potencial, voraz nas suas paixões e nos seus vícios.

Ainda como no *roman noir*, a distância entre o leitor e esse herói-vilão é bem menor do que daquele detetive superior, meio gênio, excêntrico e misterioso, de um Conan Doyle ou de um Edgar Allan Poe. Por isso, não mais se faz necessária a mediação do narrador-testemunha. Cada vez mais, de Hammett (que ainda usa uma 3ª pessoa discreta), a Chandler, James Cain e Rubem Fonseca, o que temos é um monólogo, ou um diálogo com o leitor (às vezes disfarçado pela mediação de uma outra personagem, no caso de *Bufo & Spallanzani*, a mulher, Minolta), porque “a trama e seqüências não têm mais significação. O escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção do narrador é o único fato garantido na ficção” (*O caso Morel*, p. 91).

Um curioso aspecto da ficção de Rubem, que parece “cicatriz de origem” também tem a ver com o narrador. Este se desdobra, segundo alguns críticos, para poder apanhar diversas visões de um mesmo real. Mas, na verdade, esta opção pela visão individualista do herói-vilão pode causar problemas para dar conta da intrincada trama e, apesar das precauções que Rubem Fonseca toma (como na nota inicial do narrador em *A grande arte*, p. 8), há cochilos, e o ângulo de visão escolhido às vezes é insuficiente, levando o escritor a incorrer em falhas e incoerências. O mesmo acontecia em *O caso Morel* e volta a ocorrer em *Bufo & Spallanzani*, embora com especificidades em relação ao segundo romance do autor (*A grande arte*). Essa questão já era um espinho para Conan Doyle: veja-se o estranho caso daquele narrador em terceira pessoa, interferindo, sem que saibamos de onde saiu, no relato de Watson, na segunda parte de *Um estudo em vermelho*.

Essa dificuldade é correlata de outra, também visível em Conan Doyle (apesar dos elogios que lhe faz Chesterton quanto ao talento em armar as suas tramas): é o que Kayser chamaria de a estrutura de “conto espichado” do romance policial. Não é por acaso que o melhor no gênero saiu, desde a primeira fornada, com Poe, em forma de conto. Em Conan Doyle, como em Rubem Fonseca, mas também em Chandler (ver o caso de *The big sleep*, conto espichado que virou romance), os livros oscilam entre ser uma unidade composta de fragmentos e um conjunto quase descolado de quadros e *flashes* mais ou menos autônomos.

Rubem parece dar-se conta disso e internaliza a discussão do problema à própria obra, como no caso do foco narrativo. Isso o distingue de Hammett e Chandler, ou melhor, o distingue na medida em que, nestes, o autocomentário da narrativa, quando se faz, é por imagens (veja-se o sonho de Ned Beaumont em *A chave de vidro* ou a historinha do homem atingido pela queda de um andaime em *O falcão maltês*).

No caso de Rubem, isso se explicita e se desdobra não apenas em imagens e histórias paralelas, sonhos e dissertações eruditas (seja sobre facas, seja sobre sapos), mas pela própria inserção da história dentro da história e do escritor, personagem-vítima-detetive-ou-criminoso (veja-se o caso de Morel, pintor e escritor – *O caso Morel* –, de Vilela, policial aposentado, também escritor, no mesmo livro, ou de Gustavo Flávio, personagem e autor de *Bufo & Spallanzani*).

Mais evidente e mais dilacerado é o caso deste último. Ele tematiza diretamente os limites e a pressão da literatura de mercado, reduzida à colagem, otimizada em velocidade, eficiência e vendagem com a ajuda do computador. Daí o sonho com e a acusação do Tolstói, cobrando o gesto lento e paciente de levar a caneta ao papel; daí os desabafos de Gustavo, escritor, comparáveis aos de Morel, artista plástico:

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo de consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas, por outro lado, Shakespeare é bom porque escrevia de olho no *shilling* que cobrava de cada espectador (V. Panofsky). Assim como o teatro

não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*. (*Bufo & Spallanzani*, p. 177).

Arte tradicional não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazia coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres diabos, rufiões da criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. (*O caso Morel*, p. 16-17).

Não quero mais escrever. Quando era artista, eu vivia preocupado com o efeito, nas outras pessoas, daquilo que eu fazia, preocupado em saber se ia vender; ganhar prêmio, ser elogiado pela crítica – era como se eu fosse um cachorro ensinado, um desses animais de circo que executam os seus pobres truques para ganhar um pouco mais de açúcar. Mesmo como artista de vanguarda, supostamente destrutivo, eu continuava fazendo o que os outros queriam e esperavam que eu fizesse. Ao escrever, mudei apenas de linguagem, continuei querendo aplauso, louros, admiração. Medalhinhas e torrões de açúcar. (*O caso Morel*, p. 175).

Como se vê, a questão da “grande arte” preocupa Rubem desde muito antes do livro que leva esse nome. A desconfiança em relação à arte transformada em mercadoria e do artista em mercador (de dinheiro e de prestígio) é discutida af e permeia mais diretamente todo o *Bufo & Spallanzani*. No limite e no horizonte sombrio, está o silêncio, a castração, a impotência para criar, comparável à impotência para amar, ambas consequências de uma voracidade que leva a escrever, amar e comer sem satisfação, apenas para bater recordes, sob a pressão de leis externas à libido: as leis da oferta e da procura.

A ameaça que paira sobre Gustavo Flávio é a mesma que Dashiell Hammett sentiu na pele. A mesma que fez possível a sua sobrevivência como homem com a venda dos cinco romances que escreveu e a sua estagnação como escritor, anos a fio tentando dar conta de um romance inacabado. Mas a indústria cultural do rádio, cinema e TV alimentava o seu bolso e reproduzia o seu

trabalho, que, diluído, fugia cada vez mais ao seu controle. Recente entrevista de Rubem à *Folha de São Paulo* e uma nota, na mesma ocasião, sobre a filmagem de *A grande arte*, nos fazem entrever analogias, ainda mais que há outras semelhanças biográficas: enquanto Dashiell Hammett foi detetive e daí tirou muitas das suas histórias, mas sobretudo aí formou sua visão crítica da sociedade norte-americana com suas supostas forças da lei e da ordem, Rubem foi delegado de polícia, como Vilela, o simpático policial que também desabafa, falando a seu companheiro Matos (como escritor e ex-policial), de um mundo de corrupção e escândalos, de injustiças e violência, muito semelhante àquele das reportagens indignadas do jornalista Lincoln Stephens que Dashiell Hammett certamente leu.⁵

Isto te choca?

Não. Sim. Nós escritores vivemos sempre chocados com o mundo.

Você sofria muito quando era da polícia:

Tentei ser apático e cínico, para me defender, mas não consegui.

.....

A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos igualmente, (. . .) você prende os criminosos que pode e finge acreditar que, na prisão, eles serão reabilitados e a sociedade defendida. Mas você sabe que, na verdade, os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída. (*O caso Morel*, p. 177).

Nesse mundo em que o homem tenta ser cínico e apático para se defender, a mulher tem só um papel, o de objeto sexual. As relações entre os sexos espelham as relações de dominação: a alcova é palco para o sadomasoquismo:

Teve uma hora em que ele me agarrou pelo pescoço, foi apertando, silvando e espumando pela boca. . . só tem homem tarado por aí. (*A grande arte*, p.126)

As mãos que aprenderam a tortura do corpo nas delegacias, nos guetos de altas e baixas rodas, também utilizam o chicote nas

relações amorosas (vejam-se as cenas de amor em *O caso Morel*). Sem a violência, que já virou alimento quotidiano e excitante indispensável na vida amorosa como na vida dos negócios e na política, não há amor. Veja-se a própria cena do acasalamento entre Bufo & Marina, bem como o primeiro encontro amoroso entre Gustavo e Delfina, semelhantes pela violência e pelo sofrimento físico às torturas mútuas que se impõem os amantes do livro de James Cain *The postman always rings twice*. (É preciso lembrar que, embora a crítica não se refira a isso, há muitos outros pontos de contato entre James Cain e Rubem, a começar pelo modo fulminante com que a mulher seduz o macho, levando-o ao crime e à autodestruição.)

Até que ponto a tematização desses impasses na sociedade e na literatura, por Rubem Fonseca, é suficiente para fazer de seus livros uma ruptura com a exploração disso pela arte da massa? Até que ponto essa espécie de fusão do gênero policial decadente (que, segundo Borges, é o *roman noir*) e daquilo que o poeta argentino chamou “romance de artista” (o romance refinado que se volta sobre si mesmo, indagando de seus limites e possibilidades)⁹ vacinam o leitor do mero comprazer-se com a violência das relações humanas alienadas e brutais, nesse universo machista e desesperançado, mas durão como um ovo, é a questão que ocorre a uma leitora sensível e desconfiada. Talvez, até, um tanto ofendida, não fosse a presença redentora – mas ainda uma faca de dois gumes – de Minolta, a mulher que parece abrir novas dimensões à esperança, nesse mundo de “homens sem mulheres” (a alusão é ao livro de contos de Hemingway, onde se insere o conto citado – *Os assassinos* – *The men without women*).

Até que ponto essa visão do mundo como um campo de batalha, habitado por soldados de afetividade e sexualidade reprimida, tão evidentemente vinculada à vivência da Primeira Guerra Mundial pela *lost generation*, tem ainda as suas origens, no caso brasileiro? Que outras mediações permitem aproximar, hoje, escritores tão distanciados no tempo e no espaço?

Questões como essas, que envolvem um estudo mais aprofundado das condições histórico-sociais onde se inserem a crítica e a produção, parecem exigir também da análise um ângulo de fio-de-navalha: “média” da crítica com a ficção na linha do “B”? no próprio discurso crítico? Classe média em crítica? . . .

NOTAS

¹ *Cicatriz de viagem* (A literatura policial brasileira: presença do cômico), tese de doutorado apresentada e defendida na PUC de São Paulo, em 1987, p. 152.

² Carta enviada a mim em 13/01/86.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Haveria peculiaridades aqui a analisar melhor, estabelecendo-se distinções mais finas, como no caso de Marlowe, de Raymond Chandler, talvez o mais ético e clássico dos detetives neste gênero de romance *noir*.

⁶ A alusão é ao livro de Paul Skenazy, *The new wild west: the urban mysteries of Dashiell Hammett and Raymond Chandler*.

⁷ Veja-se recente matéria na *Folha Ilustrada* sobre os jornalistas-detetives em romances e filmes.

⁸ Lincoln Stephens, no início do século, publicou uma série de crônicas, denunciando a corrupção nos altos escalões da política de seu país. As crônicas foram reunidas, em 1904, no livro, *The shame of the cities* (A vergonha das cidades, New York: Hill and Wang, 1967). Dando unidade às diversas crônicas-denúncias, há uma idéia-chave: a sociedade norte-americana é uma sociedade de chefes, de patrões, de negociantes e o seu valor máximo é o lucro. Isso lhe dá a ilusão de ser grande, mas a torna pequena e vulnerável. O livro fez furor nos Estados Unidos, durante meio século, tornando-o inspirador de grandes reformas moralizadoras. Embora ambígua, a atividade de Lincoln Stephens, que, por um lado, denunciava os grandes e, por outro lado, se aliava a muitos deles, não deixava de ser corajosa, iniciando toda uma tradição do jornalista que intervém (na realidade e na ficção) para desmascarar grandes negociatas, trazendo a público escândalos que, hoje, no Brasil, são (*mutatis mutandis*) parte do nosso cotidiano.

⁹ Vide *Autopsies du roman policier*, já citado.