

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**FELIPE VIEIRA PARADIZZO**

**MANDRAKE E O *HARD-BOILED*: QUESTÕES DE  
MASCULINIDADE(S) ENTRE RUBEM FONSECA E A  
LITERATURA POLICIAL NORTE-AMERICANA**

**VITÓRIA  
2011**

FELIPE VIEIRA PARADIZZO

**MANDRAKE E O *HARD-BOILED*: QUESTÕES DE  
MASCULINIDADE(S) ENTRE RUBEM FONSECA E A  
LITERATURA POLICIAL NORTE-AMERICANA**

Dissertação apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Espírito Santo. Orientadora: Profa. Dra.  
Júlia Almeida.

VITÓRIA  
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

P222m Paradizzo, Felipe Vieira, 1983-  
Mandrake e o *hard-boiled* : questões de masculinidade(s)  
entre Rubem Fonseca e a literatura policial norte-americana /  
Felipe Vieira Paradizzo. – 2011.  
135 f.

Orientador: Julia Maria Costa de Almeida.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Fonseca, Rubem, 1925-. 2. Hammett, Dashiell, 1894-  
1961. 3. Chandler, Raymond, 1888-1959. 4. Thompson, Jim,  
1906-1977. 5. Masculinidade. 6. Ficção. I. Almeida, Julia Maria  
Costa de. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de  
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

PARADIZZO, Felipe Vieira. *Mandrake e o hard-boiled: questões de masculinidade(s) entre Rubem Fonseca e a literatura policial norte-americana*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. UFES. 2011.

Dissertação aprovada em 28 de Março de 2011

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Júlia Maria Costa de Almeida  
Universidade Federal do Espírito Santo  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

---

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Alves  
Universidade Federal do Espírito Santo  
(Suplente)

---

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares  
Universidade Federal do Espírito Santo  
(Suplente)

À profa. Dra. Júlia Almeida, por seu suporte generoso e sua orientação durante os anos de graduação e o processo de escritura deste trabalho.

Aos professores do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras pela fundamental contribuição para minha formação pessoal e acadêmica.

Aos meus pais, por todo carinho e apoio.

À minha família.

Ao CNPQ, pela bolsa de estudos concedida.

Aos meus caros amigos, Mauricio, Daniel, Rafael, Sérgio, Luciano, Janaína, Fábio, Eduardo, Eyk, Guilherme, Fernanda e João pela camaradagem.

## RESUMO

Tendo em vista a importante contribuição dos estudos culturais e literários para o aprofundamento do debate sobre as narrativas policiais norte-americanas, este estudo pretende levantar singularidades, rupturas e questões de masculinidade(s) associadas à literatura *hard-boiled*, de modo a fundamentar uma investigação de sua reverberação na obra de Rubem Fonseca. Para tal fim, parte-se, principalmente, dos estudos de masculinidade hegemônica empreendidos por R.W. Connell e seus comentadores, e da análise de três dos maiores expoentes fundadores do gênero, Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Jim Thompson. Considerando essa fundação da literatura policial norte-americana, serão então analisadas quatro obras protagonizadas pelo personagem Mandrake, “O Caso F.A”, “Dia dos Namorados”, “Mandrake” e o romance *A Grande Arte*. Pretende-se, assim, observar como o autor se vale dessa tradição da literatura policial, e de suas implicações com questões de masculinidade(s), para criar uma obra de tamanha potência crítica, estilística e política.

## **ABSTRACT**

Taking into consideration the important contribution of literary and cultural studies to the deepening of debate about North-American detective narratives, this study intends to assemble singularities, disconnections and contemporary masculinity issues associated with hard-boiled literature, aiming to substantiate an investigation of its influence in Rubem Fonseca's work. In order to do so, we take as a starting point the studies of hegemonic masculinities, by R.W. Connell and her commentators, and the analysis of three of the genre's founding fathers, Dashiell Hammett, Raymond Chandler and Jim Thompson. Considering the foundation of North-American detective novel, four works which has Mandrake as its main character will be analyzed : "O Caso F.A", "Dia dos Namorados", "Mandrake" and the novel *A Grande Arte*. Seeking to observe how the author utilizes the hard-boiled tradition and its implications in masculinities issues in order to create a work of enormous critical, stylistic and political potency.

## Sumário:

<b>Considerações Iniciais</b> .....	9
<b>PRIMEIRA PARTE:</b> Racionalidade, controle e fuga: considerações sobre masculinidade(s) na literatura policial norte-americana. ....	13
<b>Capítulo I:</b> Narrativas <i>hard-boiled</i> via questões de masculinidade(s): preambulos históricos e teóricos .....	14
<b>Capítulo II:</b> Os casos Dashiell Hammett e Raymond Chandler: construindo e desconstruindo o detetive <i>tough</i> . ....	31
<b>Capítulo III:</b> O assassino entre nós: reflexões sobre masculinidade(s) no herói “americano” de <i>The Killer Inside Me</i> , de Jim Thompson. ....	51
<b>SEGUNDA PARTE:</b> Mandrake e <i>hard-boiled</i> : masculinidade(s) em ação no herói recorrente de Rubem Fonseca.....	68
<b>Capítulo IV:</b> O Caso F.A, Mandrake e Dia dos Namorados: masculinidade(s) e alteridade..	69
<b>Capítulo V:</b> <i>A Grande Arte</i> : violência e hedonismo no projeto analítico de Rubem Fonseca .....	88
<b>Considerações Finais</b> .....	117
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	123



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com o amadurecimento dos estudos culturais na academia norte-americana, as produções culturais de maior relevância na formação da cultura de massa e do mercado do entretenimento na América do Norte tornaram-se foco de pesquisas que somavam o rigor acadêmico a teorias à espreita dos estereótipos maniqueístas atribuídos às narrativas populares ao longo dos anos. Os estudos de Michael Denning sobre as *dime novels*, em *Mechanic Accents: Dime Novels and the Working Class Culture in America* (1998), articulam a teoria marxista e a história do trabalho na América a partir das obras ficcionais dedicadas ao proletariado do século XIX, inspirando novos trabalhos que não apenas desmistificassem leituras preconceituosas das obras populares, como também que tornassem a relação entre estudos culturais e Literários um encontro frutífero para ambos os campos. Erin Smith, Christopher Breu e Greg Forter são alguns dos estudiosos que, seguindo os passos de Michael Denning, observaram na formação da literatura policial norte-americana durante a década de 1920 uma resposta, até por consequência de seu caráter comercial, às ansiedades políticas da classe trabalhadora norte-americana, consumidora de um estilo literário herdeiro direto da tradição das *dime novels*.

A conclusão alcançada pela crítica norte-americana relaciona fortemente a literatura policial *hard-boiled* com questões de masculinidade – muitas delas elaboradas também nos anos noventa por R. W. Connell, James W. Messerschmidt e alguns de seus comentadores –, incorporadas na figura do *self-made man*<sup>1</sup> e do *frontiersman*<sup>2</sup>, estereótipos masculinos intrinsecamente conectados a regimentos culturais e econômicos da expansão americana para o oeste. Assim, ao se analisar a literatura policial, de sua gênese até seu amadurecimento na década de cinquenta, seria possível observar não apenas a formação do estilo narrativo policial *hard-boiled*, mas também as implicações do discurso masculino hegemônico, nos

---

<sup>1</sup> Expressão norte-americana atribuída originalmente Frederick Douglass por seu discurso homônimo, mas frequentemente usada desde o século XIX. O *self-made man* ilustra o arquétipo do sonho americano, o homem de origem humilde que a partir de seu próprio trabalho alcança não apenas a riqueza, mas a liberdade, como no caso do ex-escravo Douglass. Em seu discurso ele diz: “Mas não é minha proposta tentar aqui qualquer teoria ou filosofia compreensiva e exaustiva, ou a natureza do masculino em toda sua forma que eu tenha indicado. Eu estou aqui para falar para você de um tipo particular de masculino sobre o título de SELF-MADE MAN. Que não há em mais respeitável título algo tão solene como neste, eu livremente admito. Propriamente falando, não há no mundo um homem como o *self-made man*. Esse termo implica uma independência individual do passado e do presente como não pode nunca existir.” (DOUGLASS, 1872, p. 02, grifo do autor)

<sup>2</sup> Termo atribuído aos pioneiros e aos habitantes das fronteiras norte-americanas no oeste. Também é usado para designar os expansionistas australianos.

termos de Connell, na relação hermenêutica entre a demanda do público leitor e a resposta a essa demanda pelo autor de literatura popular, estabelecendo os contornos da reificação contidos na literatura *hard-boiled*, que evidencia sua face moralista e por vezes misógina, mas que também revela um comprometimento com uma voz oprimida e marginalizada.

Propõe-se, assim, a partir das conclusões sugeridas pelos pesquisadores citados, um estudo analítico dos três dos principais nomes da formação da narrativa *hard-boiled*, Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Jim Thompson, estabelecendo um alinhamento dos estudos de masculinidade(s) protagonizados por Connell, a fim de compreender sobre quais espaços de masculinidade(s) é forjado o herói policial *hard-boiled* e de que maneira esse estereótipo masculino que marca o século XX é ao mesmo tempo um evento cultural, reativo e potente. Para tal fim, buscar-se-á observar justamente os momentos em que elementos de masculinidade hegemônica são ativados para atender, direta ou indiretamente, a uma demanda do que Fredric Jameson conceitua como o inconsciente político. Nos casos de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, serão colocados em análise a criação e o amadurecimento do modelo do herói *tough* (durão), assim como sua possível subversão dentro da própria obra dos autores, principalmente nos livros de Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon* (1930) e *The Glass Key* (1931), e em *The Big Sleep* (1939) e *The Long Goodbye* (1953), de Raymond Chandler. Como parte do trabalho de análise da interface masculinidade(s) e literatura policial norte-americana, serão observadas as estratégias narrativas que fazem do herói, ou do anti-herói, um espelho crítico da sociedade americana em *The Killer Inside Me* de Jim Thompson, um dos escritores que levou o estilo *hard-boiled* para o cinema, contribuindo com a criação da estética do *film noir*.

Diante da percepção de que a literatura *hard-boiled*, cuja chave de leitura mais comum fora a violência urbana, está intensamente ligada a questões de masculinidade(s), não apenas a hegemônica, mas também formas resistentes e marginalizadas de masculinidade na América da primeira metade do século XX, é possível indagar se tais questões perpassam obras de literatura policial que são indiscutivelmente influenciadas pelo gênero *hard-boiled*. Como a literatura policial contemporânea e, no caso específico deste estudo, a brasileira, lidaria com as questões de masculinidade(s) que comporiam geograficamente seu detetive? Quais elementos políticos, éticos e ideológicos esses detetives trariam para o debate literário e cultural? Essas questões atraem diretamente o olhar deste trabalho.

Não pairam dúvidas sobre a grande importância de Rubem Fonseca para o cenário contemporâneo da literatura brasileira. A forma como suas obras alcançaram o reconhecimento do grande público e penetraram o mundo acadêmico, que se dedicou avidamente nas últimas décadas a mapear o complexo emaranhado temático constituinte da obra do autor, construindo, assim, uma considerável bibliografia crítica a seu redor, confirma a pertinência e vitalidade da literatura de Rubem Fonseca. Porém o que o torna ainda mais relevante para o debate da literatura popular é o fato de sua obra ser até hoje um fenômeno editorial em um país onde a literatura não apresentava números de venda tão significativos quanto os mercados do norte. Sua grande aceitação popular, até o limite em que ela é possível nos padrões brasileiros de leitura, permite a reflexão sobre os aspectos relacionais entre público e obra, tornando viável certas analogias com os escritores do *hard-boiled* norte-americano.

Por mais que a distância temporal entre as publicações de Hammett, Chandler e Thompson criem alguns obstáculos para o estudo comparado entre as obras desses autores e a ficção fonsequiana envolvendo o advogado/detetive Mandrake, a reverberação da literatura policial é evidente no autor brasileiro, sendo não apenas consensual entre a crítica, mas pontuada no próprio texto fonsequiano, seja por similaridades no enredo, seja pelas marcas do estilo, seja por citações diretas de obras de Raymond Chandler, por exemplo. Mandrake é certamente um dos personagens mais carismáticos da obra de Rubem Fonseca. Conhecido por sua paixão por charutos, vinho e principalmente, por mulheres, o personagem ativa traços da cultura brasileira em sua face hipermasculina comuns à ficção *hard-boiled* de maneira absolutamente singular, muitas vezes oposta ao padrão de masculinidade observado na tradição norte-americana. Se boa parte da tensão envolvendo os heróis de Hammett, Chandler, Ross Macdonald e Mickey Spillane residia no controle da própria libido diante dos perigos da *femme fatale*, como será abordado com minúcia nos capítulos seguintes, em Rubem Fonseca, Mandrake apresenta uma dinâmica completamente oposta, sendo considerado um dos maiores conquistadores da literatura brasileira. Tal economia erótica ditada pelo personagem fonsequiano implica não apenas um traço criativo da literatura policial contemporânea, mas em uma série de questões políticas e culturais que estão em jogo em toda a obra de Rubem Fonseca.

Dessa forma, seria possível sugerir que as questões de masculinidade sobre as quais se estrutura o romance policial norte-americano são reativadas em um contexto consideravelmente diferente a fim de produzir uma obra singular, em consonância com

ansiedades políticas e geográficas, capaz de dar força a um discurso crítico por meio de um consagrado gênero literário popular.

Propõe-se, então, na segunda parte da dissertação, abordar a temática da(s) masculinidade(s), em suas múltiplas faces, em quatro obras de Rubem Fonseca, três contos e um romance. O *corpus* deste estudo detém-se nas aparições do personagem recorrente Mandrake, em que a latência da interseção entre masculinidade(s) e o projeto crítico fonsequiano, seja uma crítica política, seja uma crítica de costumes, estejam presentes. São eles: “O Caso F.A” (1967), “Dia dos Namorados” (1975), “Mandrake” (1979) e *A Grande Arte* (1983). A escolha, neste estudo, pela abordagem apenas das aparições de Mandrake até o romance *A Grande Arte*, omitindo a análise de *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), por exemplo, se baseia na avaliação de que as obras publicadas até meados da década de 1990, como *Agosto* (1990), *Romance Negro e outras Histórias* (1992), carregam consigo um forte conteúdo político e que, no caso das ficções do personagem Mandrake após o romance de 1983, deram lugar a temas que se afastariam da ambição comparativa deste trabalho. Pela relativa proximidade temporal e pela profunda implicação histórica das obras analisadas, propõe-se estabelecer um *corpus* determinado a fim de aproximar este trabalho do exercício comparativo que Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada* (2010), apresenta como uma das características da interseção dos estudos comparados e culturais: a “análise de aspectos extrínsecos e intrínsecos do texto, mas colocando ênfase nas bases materiais e institucionais da produção e recepção cultural” (NITRINI, 2010, p. 119).

**1ª PARTE**

**RACIONALIDADE, CONTROLE E FUGA: CONSIDERAÇÕES SOBRE  
MASCULINIDADE(S) NA LITERATURA POLICIAL NORTE-AMERICANA**

## 1. AS NARRATIVAS *HARD-BOILED* VIA QUESTÕES DE MASCULINIDADE(S): PREAMBULOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

Um estudo de literatura policial arrisca-se no universo múltiplo, de raízes culturais, editoriais e políticas, que compõe as manifestações literárias populares. Dessa forma, este estudo foi levado a ativar uma bibliografia ligada aos estudos culturais, tanto no que diz respeito às noções de masculinidade(s), quanto nas análises do próprio romance policial. Tal enfoque teórico tornou possível o encontro com as possibilidades trazidas para os estudos literários, por autores como Michael Denning, Erin Smith, Christopher Breu, que somaram à crítica literária questões socioculturais incorporadas à relação entre texto literário e leitor/consumidor, ou ainda, entre o texto literário e necessidades comerciais. O posicionamento teórico adotado é capaz também de propor uma reflexão crítica sobre os textos de orientação estruturalista que formalizaram uma imagem superficial da literatura policial, assim como compreender o processo de inscrição de questões de masculinidade(s) na narrativa policial norte-americana, o que é o intuito principal da fase inicial deste estudo.

O conceito de masculinidade utilizado por esta análise baseia-se nos estudos de R.W. Connell e foi escolhido como referência pela forma relacional que aborda o tema. Connell pressupõe a existência de vários modelos de masculinidade que coabitam um mesmo contexto espaço-temporal para além da definição de masculinidade presente nas discussões estritamente sobre gênero. As reflexões de Connell ampliam as noções de masculinidade provenientes dos estudos focados apenas nas relações entre gênero, para as relações entre as múltiplas masculinidades produzidas sobre espaços compostos por fluxos econômicos, sociais, culturais, edipianos etc., o que não significa a existência de uma tipologia de personalidades ou de gênero, como se poderia problemáticamente sugerir em um estudo não relacional das masculinidades. Entretanto, o autor não descarta a produção de um padrão principal de masculinidade, forjado por práticas e relações. Para explicar esse padrão, Connell se vale do conceito de masculinidade hegemônica: “não é um tipo de caráter, igual sempre e em qualquer lugar. Mas sim, a masculinidade que ocupa uma posição hegemônica em um padrão determinado de relações de gênero, uma posição sempre contestável”<sup>3</sup> (CONNELL, 1995, p.76)<sup>1</sup>.

---

<sup>3</sup> Como boa parte dos textos pesquisados não tem tradução para o português, os trechos citados foram traduzidos e os originais relacionados em notas ao final do trabalho.

A noção de hegemonia presente em Connell faz referência aos estudos de Antonio Gramsci sobre relações de classes e por isso pressupõe uma dinâmica pela qual um grupo clama e sustenta uma posição privilegiada na vida social. As implicações desses estudos sobre masculinidades permitem dizer que recorrentemente algumas formas de masculinidade são culturalmente exaltadas, a fim de fazer a manutenção dos privilégios do patriarcado econômico e político, em detrimento de outras manifestações de masculinidade e em prol do fortalecimento de uma cultura de subordinação feminina.

Em valioso artigo crítico às novas teorias ligadas ao gênero, *Scripting Masculinity* (2006), Valérie Fournier e Waren Smith questionam a eficiência do uso plural de masculinidade como o reconhecimento de múltiplas masculinidades, em multiplicidade e em constante mudança. As autoras se questionam se a categoria masculinidade hegemônica, de Connell e Messerschmidt, não acabaria por reforçar estereótipos criados em torno da masculinidade estática de outrora. Fournier e Smith, então, sugerem que conceitos como práticas masculinas (*men's practices*), no lugar de masculinidades, poderiam ser mais úteis para uma análise múltipla das masculinidades no campo social, político, cultural, etc. Essa nova abordagem pretenderia deslocar o foco dos estudos sobre masculinidade de sua forma “hegemônica”, reduzindo, segundo Fournier e Smith, a armadilha reducionista de alinhar masculinidade com as imagens estereotipadas de controle, competitividade e racionalidade instrumental. Contudo, o mecanismo de produção de estereótipos relacionado à masculinidade pode estar presente nas estratégias políticas e econômicas de manutenção dos valores e privilégios que o patriarcado, como um signo da hegemonia, obteve e preserva ao longo da história. Como propôs Connell, a masculinidade hegemônica carrega consigo os elementos e, sem dúvida, os estereótipos, de uma identidade que se quer assumir e produzir, para a segurança do *status quo*, da propriedade, da produtividade, etc. Assim, Connell afirma:

masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração de práticas de gênero que incorporam a resposta correntemente aceita para o problema da legitimidade do patriarcado, a qual garante (ou é tomada para garantir) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. (CONNELL, 1995, p.77).<sup>ii</sup>

O que interessa propriamente ao presente estudo do conceito aqui explicitado por Connell não é exatamente a dicotomia de gêneros que ele mantém – mas que irá no decorrer de sua obra deixar de ser uma questão tão relevante com o aparecimento das masculinidades minoritárias –, mas sim as ideias de “resposta” e “práticas de gênero”, que dialogam com relativa cumplicidade com a crítica da narrativa policial norte-americana. A tese de Connell coloca as

múltiplas práticas de masculinidade no campo imanente da dinâmica social e não como um elemento dado e natural. Masculinidades são forjadas por práticas políticas, e sua fluidez e pertinência para padrões econômicos fazem delas um fenômeno ideológico, que ultrapassa o gênero.

Ross Haenfler, em *Manhood in Contradiction: The Two Faces of Straight Edge* (HAENFLER, 2004), propõe uma análise a respeito da tentativa de criação de uma masculinidade mais – nos termos do autor – progressiva pelo movimento *Straight Edge*. O movimento *Straight Edge* nasceu nos Estados Unidos nos anos oitenta e pregava o “caminho reto”, basicamente sugerindo o veganismo e o vegetarianismo como dieta, o não consumo de álcool, tabaco e qualquer droga, e uma postura “não sexista” que sugere uma economia sexual ou a completa abstinência. À primeira vista, os valores pregados pelo *Straight Edge* se oporiam categoricamente a valores mais evidentes da masculinidade hegemônica ocidental. Porém, Haenfler percebe que esse movimento acaba por refletir padrões das masculinidades hegemônicas que, segundo ele e de certa forma em concordância com R.W. Connell, mantiveram sua hegemonia na história do ocidente principalmente pela valorização de elementos como competição, hierarquia, proezas sexuais, força corporal, racionalidade, coragem e controle, elementos de manutenção de um modelo de masculinidade patriarcal.

Este estudo, assim, pretende em seu percurso, inspirado pela proposta de aplicabilidade de Ross Haenfler, estar atento a possíveis reterritorializações da masculinidade hegemônica, principalmente sob a forma de controle e racionalidade, no momento em que a literatura policial norte-americana vislumbra novas possibilidades temáticas implícitas na abordagem de um herói que rompa com alguns elementos dessa hegemonia vigente na tradição da literatura policial e na tradição das narrativas populares do “novo mundo”.

Em *As Estruturas Narrativas* (1970), Tzvetan Todorov estabelecerá um modelo da narrativa policial para aplicá-lo em obras particulares. A busca formalista pela natureza e pelos estratagemas formais da literatura pode ter fomentado observações que ultrapassam o empenho estruturalista e que abordam questões potenciais para a análise da literatura policial. Isso se dá pelo reconhecimento da racionalidade analítica e da estrutura temática como elementos fundamentais dos romances policiais clássicos, tema que vai ao encontro dos anseios tipológicos de Todorov. Na análise do teórico estruturalista da narrativa policial e a pouca atenção dada a suas implicações teóricas e éticas aprisiona-a nas estruturas do gênero e na categoria problemática de literatura de massa que o autor desenvolve. Porém, Todorov



captura a raiz do romance policial clássico, o que é interessante inicialmente para ampliar a reflexão acerca da *detective novel* americana.

Todorov crê no modelo estático da narrativa policial, assim como crê em um original elemento criador de “transformações ulteriores”, como aponta Leyla Perrone-Moisés, no prefácio da edição brasileira de *As Estruturas Narrativas*. Para além da problemática discussão crítica ao redor do gênero literário, é interessante notar que Todorov levanta a tese de que uma grande obra literária estabeleceria dois gêneros, o gênero com o qual ela rompe e o que acabou de criar. Ainda sem entrar no mérito dessa questão, observa-se que para o autor a “literatura de massa”, a literatura policial especificamente, não padeceria dessa crise dialética. Segundo Todorov, “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (TODOROV, 1970, p. 95). Por esse raciocínio, o romance policial que transgredir as regras do gênero não seria um romance policial, seria “literatura”. Todorov esclarece, nestes termos, que está discriminado o que é “grande” arte e o que é arte “popular”, reconhecendo a grande obra do gênero policial não pela fuga e pela ruptura, o que se pretende observar posteriormente, e sim pelas estruturas fundamentais do gênero.

A preocupação inicial do teórico formalista é estabelecer as molduras do gênero policial. Para isso, nada mais oportuno que tomar como ponto de partida para sua tipografia o “romance policial clássico”. O primeiro autor citado por Todorov é S.S Van Dine, expoente americano da década de vinte e criador de regras para a produção de novelas policiais, o que denota a presença acentuada de formalizações intencionais nos escritos do final do século XIX e início do século XX. Muitas dessas diretrizes vieram do *London Detection Club*, que foi fundado em 1928 por Anthony Berkeley e teve como confrades escritores de literatura policial inglesa e guardiões dessa tradição, como Agatha Christie e Dorothy Sayers. A formalização dos moldes britânicos atende quase que perfeitamente às ambições de Todorov. O mesmo não pode ser dito da produção americana do gênero, o que talvez se deva à superficialidade com a qual o teórico aborda o tema americano. No entanto, para aprofundar a reflexão sobre a construção da literatura policial clássica, das estruturas narrativas e das regras formais apontadas por Todorov, é preciso estabelecer brevemente as origens da tradição da literatura policial anglo-americana até a consolidação normativa de S.S Van Dine, e, posteriormente, recorrer a enfoques críticos mais abertos para lidar com a revolução americana do gênero.

Na tradição do romance policial é aparentemente comum apontar William Godwin, Eugène François Vidocq e Edgar Allan Poe como autores inaugurais. Ainda mais recorrente é delegar a paternidade do gênero a Edgar Allan Poe. A coerência dessa afirmação pode derivar do reconhecimento de que Poe fundiu processos históricos e estilísticos da narrativa criminológica: a relação entre a *crime novel*, tradição narrativa inglesa já observada desde *cony-catching pamphlets*<sup>4</sup> dos séculos XVI e XVII, e a *detective novel*, em outras palavras, o crime e o enigma.

Outro passo fundamental para a tradição da narrativa policial está no memorável personagem de Poe, C. Auguste Dupin. Dupin não era um policial ou exatamente um detetive profissional, porém lidava de forma analítica com o crime e com o enigma, introduzia a racionalidade, mesmo que não de todo cientificista, à tradição de estórias de crime e dos romances góticos. Na terceira aparição de Dupin, *A Carta Roubada*, nota-se o esboço do romance policial clássico, a ideia de que a maioria das soluções aparentemente mais implausíveis são provavelmente as corretas, e perfeitamente óbvias. Chavalier Auguste Dupin é o esboço do herói policial que se consolidaria em Sherlock Holmes. Mesmo que pobre como um herói romântico, Dupin é aristocrata, arrogante e quase onisciente, um herói racional da era clássica do romance policial, capaz de ler e deduzir a verdade oculta com doses mínimas de subjetividade, quando comparado aos detetives norte-americanos do século XX.

O herói policial gestado por Poe, e mais tarde amadurecido por Conan Doyle, alcança o título de clássico com as produções de Émile Gaboriau, Agatha Christie e outros grandes e pequenos escritores da literatura policial da metade final do século XIX e início do XX. Emerge, então, a figura do agente da justiça na literatura policial clássica que não correspondia de todo ao real corpo policial do século XIX. Segundo Ernest Mandel, os policiais contemporâneos ao romance policial clássico não eram burgueses ou nobres e sim pertencentes à baixa classe média. Mandel, que propõe uma leitura marxista da tradição da

---

<sup>4</sup> Narrativas elisabetanas de considerável popularidade na Inglaterra dedicadas à exposição da embrionária vida urbana londrina, normalmente ficcionalizando o estilo de vida dos delinquentes e vizinhanças marginalizadas. Anna Bayman, no interessante artigo “*Rogues, Cony-catching and the Scribbling Crew*”, sintetiza sobre o tema: “Panfletos *Cony-catching* ou *rogue* foram coleções de anedotas e descrições de diferentes vilões que supostamente habitavam o país, com detalhes de trapaças que eles cometiam e seus hábitos, organização e linguagem. Eles eram publicações de baixa qualidade, custando poucos centavos cada. Os primeiros panfletos *rogue* datavam das décadas de 1550 e 1560 e foram reimpressos em algumas ocasiões durante o reinado de Elizabeth. Suas reivindicações por informar e beneficiar a comunidade faziam parte do esforço da imprensa para promover a imprensa como uma tecnologia moralmente vantajosa. Seu tom determinado e a insistência que a exposição dos trapaceiros iria inibir suas práticas lhes permitiu manter um solo de alta moral, proporcionando histórias que poderiam, ainda, divertir e excitar – uma estratégia utilizada também por outros gêneros de reportagem, incluindo panfletos de feitiçaria, assassinato e de crianças prodígio” (BAYMAN, 2011, p. 3).

literatura policial, afirma que o posicionamento ético da burguesia impossibilitava a produção de um herói “realista”, haja vista a distância entre as classes econômicas empíricas e literárias do ofício policial. O brilhante investigador aristocrata iria, assim, ao encontro das expectativas da lógica burguesa anglo-americana que propunha um herói capaz de defender seus valores.

Ernest Mandel tende a apontar para as implicações dos valores da burguesia na produção de subjetividade capitalista de origem iluminista na literatura policial clássica como matriz geradora do primado da razão nessas narrativas. Com a modernidade, a racionalidade iluminista, como propõe Alan Touraine, em *Crítica da Modernidade* (1994), atinge estratos muito mais profundos que as especialidades científicas, produzindo uma “sociedade racional, na qual a razão não comanda apenas a atividade científica e técnica, mas o governo dos homens quanto à administração das coisas” (TOURAINÉ, 1994, p. 18). A análise de Valérie Fournier e Warren Smith, em *Scripting Masculinity* (2006), sobre a relação entre masculinidade hegemônica e racionalidade em jogo na percepção de sujeito da filosofia moderna reafirma os apontamentos de Touraine:

O racionalismo cartesiano é baseado em clareza, ausência de paixão, desapego e no dualismo associado com a separação de mente e corpo. Novamente, essa distinção assinala dominância a uma categoria; razão, na filosofia cartesiana, torna-se a categoria que é dominante e afiliada ao masculino, não-razão é subordinada e afiliada ao feminino. Então, na tradição empírica estabelecida por Bacon, “a remoção da busca por conhecimento a partir de definições abstratas e raciocínio dedutivo, e a concentrando nas ideias de análise imparcial de dados concretos, raciocínio indutivo e conclusões apoiadas empiricamente [...] na filosofia de Bacon, a natureza mantém sua feminilidade, mas torna-se cognoscível e controlável” (p. 284) A filosofia de Bacon e Descartes foram fundamentais no desenvolvimento das interpretações de racionalidade do iluminismo do século XVIII e tenta desenvolver ciência objetiva, moralidade e lei. Essas tentativas tornaram-se centrais para o impulso humano em direção ao crescimento econômico e progresso humano<sup>iii</sup> (FOURNIER, SMITH, 2006, p. XX).

O romance policial clássico, por consequência de sua presença no cerne do encontro entre iluminismo e capitalismo, produz uma imagem nítida da racionalidade como elemento principal de heroísmo e masculinidade. A razão e a mente suprimem violentamente o afeto na narrativa policial clássica, o que por muitas vezes desmancha os personagens dessa narrativa, transformando-a quase que exclusivamente em enigma.

Em *Bloody Murder* (1985), Julian Symons sublinha a importância suprema do enigma no romance policial clássico. Segundo o autor, desde Conan Doyle, as motivações psicológicas do criminoso são quase irrelevantes, assim como, na maioria das vezes, são as

próprias motivações do herói. Ernest Mandel aponta para o mesmo caminho. Segundo o teórico belga, “o crime era um arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado” (MANDEL, 1988, p. 37). Assim, o crime é apresentado como mistério, o que faz do romance policial, bem como do herói policial, um produto simplificado de uma ideologia capitalista. O cadáver é uma pista tanto quanto o detetive é uma engrenagem da “máquina moderna”. O romance policial, dessa forma, aparece como uma manifestação brutal do seu tempo: uma arte conectada intimamente com a produção de bens e de certo tipo de subjetividade. Guiado por essa percepção do romance policial clássico, Ernest Mandel retoma a reflexão de Walter Benjamin sobre a correspondência cronológica entre a descoberta da fotografia e a origem do romance policial:

O romance policial é para a “grande” literatura o que a fotografia é para a “grande” pintura. O romance policial está proximamente ligado à maquinaria, assim como a inteligência analítica aperfeiçoada, uma vez que o romance policial clássico é um quebra-cabeça formalizado, um mecanismo que pode ser composto e decomposto, enrolado e desenrolado outra vez como as engrenagens de um relógio, que nada mais é do que o clássico protótipo da máquina moderna (MANDEL, 1988, p. 40).

O teatro analítico do romance policial clássico se encaixa perfeitamente na leitura formalista de Tzvetan Todorov. Na busca pelo funcionamento do sistema literário, especificamente na narrativa policial, Todorov, além de ressaltar as formas do gênero policial, expõe o que Ernest Mandel aponta como maior característica dos clássicos romances policiais: “o caráter extremamente convencional e formalizado das suas tramas” (MANDEL, 1988, p. 50). A rígida formatação dos policiais clássicos, demonstrada pela unidade de tempo, espaço, ação, pelo número de personagens, pela configuração ordenada de elementos na cena do crime e pelas motivações maniqueístas dos criminosos, toma sua forma definitiva nos heróis dessas narrativas, perfeitamente funcionais como engrenagens que são.

Seguindo o enfoque dado por Mandel ao romance policial, percebe-se que o herói dessa narrativa é o precursor da racionalidade burguesa em seu auge, assim como de um lugar de masculinidade latente. A assepsia emocional de Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Lecoq e outros, somada à forma ileso com que sobrevivem física e emocionalmente ao processo crime/desmascaramento – mesmo a morte de Holmes foi um evento reconhecidamente editorial –, a habilidade analítica e a astúcia de seu raciocínio, fomentam valores heroicos estabelecidos pela racionalidade e pelo autocontrole.

Durante a *Golden Age* britânica da segunda década do século XIX, o romance policial ganhou formas mais rígidas e alcance comercial inédito graças ao amadurecimento do mercado editorial e da revolução do *paperback*, barateando os custos da produção do livro na Europa. O fenômeno Conan Doyle, mais do que estabelecer o arquétipo do herói da *detective novel*, instituiu verdadeiramente a ideia da morte como o crime maior e criou mecanismos estilísticos que trouxeram o leitor para as operações de mistério de sua obra. Julian Symons discorre sobre a importância do assassinato no argumento do romance policial clássico da década de vinte e sua íntima ligação com o jogo que constituía o gênero policial. Segundo Symons, as regras estabelecidas pelos escritores britânicos, mais tarde ingenuamente formalizadas pelo norte-americano S.S Van Dine, estavam mais próximas de regras de *cricket* do que de qualquer poética. Para manter o jogo analítico do romance em ordem, o assassinato deve tomar o lugar das fraudes e estelionatos, mas nunca atingir o herói, visto que tal interferência atrapalharia os rumos do inquérito e do jogo estabelecido entre herói e leitor. O folclore que orbita os membros do *London Detection Club* diz que eles haviam ingênua e jocosamente prometido: “solenemente juro nunca ocultar uma prova vital do leitor”<sup>iv</sup>. O leitor empírico passa a ser um elemento fundamental ao romance, o que pode ser um ponto crucial para o apelo popular de uma obra. Como aponta Stephen Knight: “É central para o enigma a ideia de que você, leitor, pode de fato solucionar o crime antes do detetive – não apenas admirar o detetive como um homem corajoso, uma mulher brilhante, um verdadeiro líder, um idiota confiável; você é capaz agora de se colocar como um detetive.”<sup>v</sup> (KNIGHT, 2003, p. 88). O jogo promovido pelo enigma (*clue-puzzle*) completa o ciclo racional da literatura policial clássica: do herói, passando pela trama, e chegando ao leitor, mantém-se a tendência em orbitar ao redor da racionalidade analítica.

Certamente, ocorreram algumas fugas do estrato formal da literatura policial clássica. Sutilmente, Dorothy Sayers introduz o esnobismo e o senso de humor à narrativa policial com seu herói Lord Peter Wimsey, e, durante os anos trinta, a figura do detetive amador ganha projeção real e de alguma forma acrescenta um pouco mais de corpo ao detetive. Entretanto, a não relação entre a “história do crime” e a “história do inquérito”, como aponta Todorov – uma metanarrativa sobre a confecção do próprio romance –, estabelece um ponto crucial para a tradição da literatura policial: a condição intocável e inatingível do herói clássico, um herói imune, cuja distância analítica entre o personagem e o crime, a violência e a história do herói em si, afastam-no da capacidade de ser afetado pela história do crime.

Nessa configuração dos valores da masculinidade hegemônica moderna, o herói policial encontrou terreno fértil nas cidades inglesas e serviu por muito tempo de entretenimento cognitivo aos leitores europeus, assim como aos leitores mais letrados da América. Porém, como esse formato reagiria às novas configurações sociais e ao mercado editorial de massa do Novo Mundo?

Mesmo em uma abordagem questionável, Todorov reconhece um novo momento da literatura policial pelo herói: “O romance negro é um romance que funde as duas histórias [crime e inquérito] ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 1970, p. 98). Todorov não admite no romance *noir* – tratado por este estudo como *hard-boiled* – uma mudança no que ele considera ser o gênero policial. Para o autor, há uma mudança de foco no romance *noir* que supervaloriza a “história do inquérito”, passa-se do “processo de apresentação” ao “meio representado”. Analisando mais profundamente outros estudos sobre a *detective novel* americana, constatou-se que a percepção de Todorov do romance policial *noir* é insuficiente. Porém, mesmo que inicialmente, o teórico coloca em questão uma característica fundamental para a análise dos heróis da nova literatura policial norte-americana: sua vulnerabilidade e as implicações da história do crime na história do inquérito.

O *roman noir* foi o termo usado para adjetivar os romances góticos ingleses no século XVII e passou, no século XX, a integrar o universo do *hard-boiled* americano. Tantos nomes forçam este estudo a reflexões problemáticas sobre gêneros, subgêneros e afins. Por mais relevante que seja esse debate, é importante observar que os textos mais esclarecedores e libertários sobre a narrativa policial e/ou criminológica não entram declaradamente nesse mérito. O que é consensual entre críticos historicistas, como Julian Symons, e/ou teóricos dedicados ao estudo dos gêneros, como Tony Hilfer, é que uma nova abordagem americana da narrativa criminológica e/ou policial norteia-se por dois pontos: o posicionamento da trama sobre uma malha urbana verossímil e uma abordagem temática envolvendo questões masculinas ou de masculinidade. Esses dois pontos-chave estão presentes tanto no princípio da narrativa *hard-boiled* em Dashiell Hammett, Ross MacDonald e Raymond Chandler, quanto no sombrio *The Killer Inside Me* de Jim Thompson, reconhecidamente um *roman noir*, por sua ligação direta com a estética cinematográfica que se uniria ao imaginário das narrativas de detetive na segunda metade do século XX. Portanto, tratar-se-á, por ora, de

reconhecer o *roman noir* como uma parte da narrativa americana que permanece viva até hoje: a *hard-boiled fiction*.

Na década de 1920, Captain Joseph Shaw passou a editar a revista *Black Mask*, que publicou histórias de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. A produção literária desses autores, principalmente a de Chandler, pretendia claramente romper com o romance policial clássico. Porém, o distanciamento da escrita criminológica americana da, até então, matriz britânica tem origens mais profundas, como sugere Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel* (1960).

Fiedler chama atenção para o processo de criação de um herói americano necessariamente ligado ao desenho de um arquétipo masculino, presente tanto no herói moral de Jem Brampton quanto no *tough guy* cínico de Hammett e Chandler. É preciso ter em mente que a masculinidade está para além do homem e da heterossexualidade, é tomada como um processo territorial, geográfico, político e econômico, uma colonização dos cruzamentos desses fluxos. Leslie Fiedler aponta para um lugar na narrativa popular americana em que um território de masculinidade se faz visível discursivamente: as *dime novels* e suas herdeiras *western fictions*. *Seth Jones; or, the Captives of the Frontier*, de Edward S. Ellis, assim como as narrativas distantes de qualquer traço de erudição da série *Deadwood Dick* de Edward Wheeler, popularizaram as *dime novels*, ou *western dime novels*, atendendo à sua função comercial de entretenimento. Indo ao encontro dos anseios da classe trabalhadora que fantasiava com as aventuras da anexação do oeste, as *dime novels*, mais do que produzir um estilo de herói, por questões editoriais, amplificaram os valores, traços e territórios da masculinidade americana no fim do século XIX que se distanciava firmemente dos seus predecessores e contemporâneos europeus. Michael Denning afirma que o primeiro detetive *hard-boiled* aparece na *dime novel* de Albert Aiken, escritor das famosas histórias *The Molly Maguires*. Segundo Denning, Sly Dick Johnson é um detetive da agência Pinkerton que ganha um pequeno papel na publicação de Aiken. Em 1877, o papel do detetive particular ganha maior influência editorial na série “*Allan Pinkerton’s Great Detective Stories*”, segundo Denning escrita por um time de escritores profissionais (*ghost writers*). Essa figura híbrida do detetive à moda Pinkerton, forjada entre o ambiente selvagem das *dime novels* e a cidade norte-americana, passa a despertar um grande interesse entre os leitores das *Western*, iniciando uma transformação no mercado e na tradição ficcional *pulp*. Essa transição gradual do protagonismo editorial das *dime novels* para as narrativas *hard-boiled* é um dos

importantes pontos na formação do herói *tough*, durão, e do espaço de masculinidade sobre o qual ele é criado.

Em *Masculinities* (1995), R.W Connell estabelece, em seu estudo sobre a história da masculinidade, uma distinção de valores de masculinidade entre os países europeus e a nova terra americana. Connell percebe que o amadurecimento do capitalismo urbano distanciou algumas manifestações da masculinidade hegemônica das cidades industrializadas. Elementos de masculinidade valorizados antes da maturidade racional da modernidade urbana, como habilidades manuais, virilidade encenada em atos de violência e controle sobre o ambiente, deslocaram-se das metrópoles para as colônias americanas e neozelandesas. A autora afirma:

Como masculinidade hegemônica nas metrópoles se tornou mais sujeita a racionalização, violência e propriedade foram simbolicamente, e para uma parcela da população, literalmente, empurradas para as colônias. Na fronteira do território branco estabelecido, regras e controle oficiais eram ineficientes, a violência era endêmica e as condições físicas eram duras. [...] Uma hierarquia de gênero desequilibrada permitia uma masculinização cultural da fronteira (CONNELL, 1995, p. 194).<sup>vi</sup>

Em grande parte das *western fictions*, é comum encontrar o “homem da cidade” ou o “agente da civilização” na figura do vilão ou do ingênuo em comparação com o herói *frontiersman*, senhor de seu território hostil, “o herói nobre o bastante para sobreviver a ele” (CHANDLER, 1988, p. 198). A frase de Raymond Chandler refere-se a seu personagem Philip Marlowe e descreve muito bem a maleabilidade moral existente nas narrativas *hard-boiled*, assim como se adapta naturalmente ao universo *western*. A territorialidade dos valores morais e a impossibilidade de conciliar honradez e violência atravessam toda a literatura *pulp* (popular, barata) americana de Buffalo Bill a Marlowe. Dessa forma, surge um poderoso lugar de masculinidade nas *dime novels*, que dá vida e força aos valores dos *frontiersman*. John Cawlti, em *The Six-Gun Mystique* (CAWELTI, 1984), observa que o romance policial clássico inglês apresenta uma noção moral de culpa que se contrapõe às *dime novels* e sua relativização da culpabilidade ligada a uma nova cartografia de valores:

um foco principal das *Western*, e particularmente das *pulp Western*, é a justificação de atos de agressão violenta. Em outras palavras, um dos maiores princípios organizadores das *Westerns* é a caracterização dos vilões de modo que o herói esteja intelectual e emocionalmente justificado na destruição deles. Assim, pode ser argumentado que os padrões narrativos das *Western* constroem e resolvem a tensão de uma necessidade forte de agressão e um sensação de ambiguidade e culpa sobre a violência (CAWELTI, 1984, p. 42).<sup>vii</sup>



Não havia mais lugar para a inteligência analítica da casa de campo inglesa nos territórios da expansão americana no oeste. O primado da racionalidade do inquérito é insustentável para atingir a verossimilhança esperada nesse tipo de publicação. Entretanto, isso não significa dizer que a razão e o autocontrole não façam mais parte do herói do novo mundo. O que é possível observar nas *western dime novels* é um deslocamento da forma como esses elementos se apresentam. Ao contrário do romance policial clássico, em que o detetive, em nome da eficiência do inquérito e em busca de verdades jurídicas e pistas científicas, permanecia intocável durante sua jornada – mesmo porque, como foi apontado anteriormente pelo estudo do texto de Todorov e pelas regras do *London Detective Club*, a história do inquérito não entrecruzava a história do crime –, a representação heroica do *frontiersman* muitas vezes seguia suas próprias regras, apresentando uma individualização de valores como: autocontrole, honra, força e caráter ativo. Em territórios de violência, o crime não é mais um enigma ou o protótipo da máquina moderna, ele é parte integrante da história na qual a sobrevivência e as proezas individuais subtraem a relevância do enigma. Os valores da masculinidade hegemônica ocidental, reterritorializados, se preservam em mãos seguras e gatilhos rápidos.

Soma-se a essa ruptura promovida pelo surgimento do herói *frontier* a potente fantasia de controle e liberalismo econômico observado por Daniel Worden em *Masculinity for the Million: Gender in Dime Novel Westerns* (2007), articulando uma afirmação de Richard Slotkin:

“Embora o Oeste ainda sirva como o lugar de um futuro imaginável, o que a mítica Fronteira das *dime-novels* realmente incorpora é um mundo no qual os valores e as práticas da ordem pré-industrial ganham renovada vida” (145). Enquanto essa leitura certamente ressoa a importância da classe em narrativas como as de Seth Jones, o próprio fato de que a masculinidade pré-industrial está encolhendo, desarticula o gênero de uma necessária equivalência com classe. Ao invés de reforçar uma antiga estrutura de classe, a masculinidade permite a Seth Jones cruzar suas fronteiras. Ao passo que os valores masculinos pós-industriais são pranteados na *dime-novel*, a masculinidade é liberta dessa mais antiga ordem de classe. A partir da nostalgia da *dime-novel*, masculinidade emerge como um estilo. Mesmo que, frequentemente atrelada a identificações de classe, o gênero pode ser manipulado, enquanto identidade de classe permanece fundadora do status social do indivíduo. Nesta remoção do gênero do corpo, masculinidade se torna uma empreitada democrática. Ao focar na classe as custas do gênero, interpretações clássicas da *dime-novel* ignoram como sua visão social é mais do que mera nostalgia de uma ordem econômica mais antiga. No desempenho masculino, em Seth Jones, está presente em uma nova forma de identificação livre da estabilidade social associada com a economia pré-industrial (WORDEN, 2007, p. 43).

A influência das *western dime novels* na cultura norte-americana é imensa, muito por estar intimamente ligada ao surgimento da imprensa e do amadurecimento do mercado editorial americano. Em decorrência desse fenômeno de massa, uma imagem, talvez encarnada por Gary Cooper, atravessa grande parte das produções culturais de alcance popular produzidas na América do Norte. A popularidade e rentabilidade das *pulp magazines* fizeram com que essas publicações ganhassem as ruas das grandes cidades americanas. Na segunda década do século XX, a revista *Black Mask*, ao publicar *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, trazia na capa: “*Western, Detective & Adventure Stories*”<sup>viii</sup>. A *Black Mask* foi a mais importante revista de *pulp fictions* americana e por muito tempo publicou *western fictions* e *detective fictions* concomitantemente, o que reforça a proximidade de temática e a similaridade de público entre as duas narrativas mesmo nos anos vinte.

As *pulps magazines* são descendentes diretas das *dime novels* publicadas por editoras como *Beadle & Adams* e *Street & Smith*, ambas voltadas para a classe trabalhadora durante a segunda metade do século XIX. Erin Smith dedicou-se ao estudo da influência do mercado editorial na narrativa policial americana no livro *Hard-Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazines* (2000). Smith chama atenção para a influência capital da adaptação das histórias de detetives publicadas em revista como a *Black Mask* com a necessidade comercial desse tipo de publicação. De acordo com as pesquisas de Smith, em 1893, Frank Munsey provocou uma revolução editorial diminuindo o preço de sua revista *Munsey's Magazine*. As revistas de preço padronizado, vinte e cinco centavos, passaram a ser vendidas por dez centavos cada, devido à baixa qualidade do papel, à grande circulação e, principalmente, ao aumento dos espaços publicitários. A estratégia de Munsey mudou os rumos do mercado editorial pela importância logística da publicidade no funcionamento das revistas.

Conseqüentemente, tais diretrizes comerciais fizeram com que a produção de narrativas populares se curvasse ainda mais aos anseios do público-alvo das peças publicitárias. Sob sua condição criativa de autor e empregado, Erle Stanley Gardner escreveu certa vez a Joseph Thompson Shaw, seu editor na *Black Mask*: “eu sou uma fábrica de ficção”<sup>lix</sup>. Mais uma vez, é evidente a proximidade empírica entre essa produção literária e seu tempo, seu sistema econômico e seus valores éticos. Essa proximidade percorre tanto a era clássica do gênero quanto o até então emergente *hard-boiled*. Que outra narrativa esteve tão diretamente ligada ao leitor, contou tanto com ele e buscou tão claramente suprir seus

desejos? Os romances policiais clássicos forneceram majoritariamente jogos de adivinhar para seus leitores, mas no caso das narrativas *hard-boiled* é possível dizer que o estilo se alimentou do leitor e vice-versa, de forma bastante diferente. Assim, a busca pelos elementos de masculinidade na literatura *hard-boiled* defronta-se com uma questão respondida por Erin Smith: quem é esse leitor?

As respostas começam a surgir no capítulo intitulado “*Pulp Audiences: Those Who Move Their Lips When They Read*”. O capítulo que busca apontar os elementos de marginalização das *pulp fictions* diz a que veio já em seu título: uma das principais razões para o pouco respeito obtido pelas publicações *pulp* até a década de 1980 está no fato de seus leitores terem sido formados por uma população social e economicamente marginalizada. A base leitora de *pulp magazines* era composta, segundo Smith, em sua absoluta maioria, por homens da classe trabalhadora, jovens, de baixa escolaridade, muitos deles imigrantes. Tais informações interessaram muito às editoras que passaram a ver nos valores compartilhados pela classe trabalhadora masculina um guia do conteúdo comercial publicável e um nicho de mercado ficcional. Durante os anos vinte ficou claro que, de *western fictions* a histórias *hard-boiled*, tudo era publicável desde que apresentasse material capaz de dialogar com a demanda masculina do *blue-collar worker* por entretenimento. Assim, Erin Smith sugere que verossimilhança era uma questão fundamental para as narrativas *hard-boiled*, o que ao mesmo tempo atendia aos anseios comerciais dos anunciantes e mantinha a projeção mítica no herói que remetia à tradição das *dime novels*.

Ressalvas não seriam suficientes para tocar a problemática do real na ficção *hard-boiled*. Porém, Erin Smith buscou absorver das implicações comerciais da narrativa *hard-boiled* os elementos que ativaram essa percepção de verossimilhança. Segundo a pesquisadora, havia uma relação de retroalimentação entre os interesses comerciais implícitos nas peças publicitárias, a demanda do público leitor e a própria tradição das narrativas populares que fez com que as narrativas *hard-boiled* tivessem seu foco temático deslocado do enredo investigativo para o investigador. Assim, a nova relevância do personagem no enredo policial ativaria questões como autonomia sobre o próprio trabalho e habilidade física e retórica que o colocariam no controle de seu ambiente. As reconfigurações temáticas norteadas pela percepção editorial da relevância da figura do detetive o colocariam acima do *plot* universal, do enigma do romance policial clássico. Nascia, assim, um herói que lidaria com problemas “reais”, colocaria sua vida em risco, bem como encarnaria o controle herdado

das *western fictions* e, por consequência, dos lugares de masculinidade ativados pelo modelo do *frontiersman*.

Se, por um lado, a herança das *western fictions* acionava elementos estilísticos e éticos na produção do herói *hard-boiled*, por outro, fluxos econômicos a ela contemporâneos mantinham-na intimamente ligada a seu tempo. Christopher Breu, assim como Smith, situa o surgimento da narrativa *hard-boiled* na transição do capitalismo empreendedor para o capitalismo corporativo, mas de maneira ainda mais incisiva. Para ambos, essa não é apenas uma questão historiográfica e, sim, um elemento crucial às estruturas éticas da narrativa policial americana. Christopher Breu acredita que o texto *hard-boiled* seja para o leitor uma forma de “resposta” ao avanço ideológico do capitalismo corporativo, o que, somado aos estudos de Smith sobre as implicações do leitor na produção *hard-boiled*, não seria uma afirmação descabida. A tese de Breu vai ao encontro da leitura de Daniel Worden sobre as *dime-novels*. Ambos percebem que masculinidade se torna uma resposta política aos problemas enfrentados pela classe trabalhadora e que a idealização dos valores masculinos do *frontiersman* e do herói *tough* incorpora uma demanda por autonomia. Uma peça chave para a compreensão desse mecanismo de resposta está na observação de como o individualismo do herói *hard-boiled* se manifesta. A resposta de Breu pode ser sintetizada na afirmação: “a recusa de uma narrativa coletiva de resistência no *noir* sugere a maneira como a retórica da coletividade foi apropriada pelas forças do gerenciamento e dos ideólogos do capitalismo corporativo nos anos 1920” (BREU, 2005, p. 26)<sup>x</sup>.

A organização taylorista do trabalho atacou os valores do *craftsman*<sup>5</sup>, pela apropriação e transformação da dimensão intelectual do trabalho manual em linhas de produção, que se opunham à autonomia individual idealizada pelo discurso do *self-made man* – fundamental ao universo de masculinidade das *western fictions* –, produzindo a impactante imagem do trabalhador como engrenagem de uma máquina coletiva perversa. A apropriação pelo capital dos sentidos de coletividade não apenas potencializou a idealização nostálgica do individualismo, como também foi ao encontro da noção de “*free labor*”<sup>6</sup> que fortalece ideologicamente o trabalhador branco, público alvo das *pulp magazines* anos mais tarde, em

---

<sup>5</sup> Optou-se por manter o termo *craftsman* por sua tradução mais comum, artesão, não manter completamente o sentido de trabalho de habilidade e experiência na feitura de objetos e funções. Outro fator é o uso de *craftsman* pela crítica norte-americana com a mesma força conceitual que *frontiersmen* e *self-made man*.

<sup>6</sup> *Free labor* é um termo importante para a fantasia masculina norte-americana, um signo da crença econômica liberal do nordeste americano, que, entre outros desdobramentos, fortaleceu a postura do Norte de repúdio à escravidão sulista. A ideia de *free labor*, que ganhou ainda mais força ideológica na anexação das terras do Oeste, reforçava a autonomia e a independência do homem branco e se opunha à escravidão muitas vezes por considerá-la uma ameaça à mobilidade econômica do sonho americano.

uma situação de superioridade frente ao trabalhador negro, como afirma Breu. Dessa forma, o autor sugere que na narrativa *hard-boiled* “a resistência a transformações de gênero e as relações sociais ameaçadas pelas transformações das relações de trabalho tornaram-se o narrador de uma fantasia de transgressão de gênero e de raça” (BREU, 2005, p. 27)<sup>xi</sup>.

Erin Smith, em consonância com a análise de Breu, propõe que o herói *hard-boiled* seria capaz de encorajar ambigualmente o leitor a lidar, de forma machista, cínica e algumas vezes racista, com questões como a depreciação das habilidades individuais em decorrência dos novos modelos de produção influenciados pelo Taylorismo e da introdução da mulher no mercado de trabalho, reservado historicamente para os homens. É possível, para a autora, ler em todos os problemas de perda de autonomia enfrentados pela classe trabalhadora americana uma erosão profunda na capacidade masculina de autonomia e de controle. O detetive *hard-boiled* funcionava como uma recriação nostálgica, segundo Smith, da autonomia, e em termos de masculinidade, da capacidade de domínio e controle do *craftsman*, que cada vez mais se tornava obsoleto no mundo automatizado e burocrático.

Observa-se, assim, como a busca por verossimilhança temática nas narrativas *hard-boiled* é indissociável da figura do detetive cujos valores são inerentes ao território norte-americano e suas complexidades econômicas e éticas. Porém, Smith afirma que a identificação dos leitores com os valores do detetive *hard-boiled* não se deu espontaneamente. Publicidade e ficção dedicavam-se ao tema do trabalho, da sexualidade e do *status* que roupas e estilo traziam consigo, fortalecendo o ciclo ideológico/comercial que mantinha a popularidade das *pulp magazines*:

Depois que a ficção *hard-boiled* havia vendido aos leitores os benefícios do trabalho autônomo qualificado, da potência física e da importância de se ler como classe e poder estão incorporados na vestimenta, na fala e na educação, bastou apenas para os publicitários aparecerem com os produtos necessários (SMITH, 2000, p. 44)<sup>xii</sup>.

A funcionalidade editorial da temática da masculinidade para as narrativas *hard-boiled* permite observar a imensa complexidade dessas publicações e suas implicações na produção de subjetividade no capitalismo americano. O possível demérito artístico das narrativas *hard-boiled* decorrente da influência, para dizer o mínimo, do capital sobre as histórias de detetives deve certamente ser questionado pelo mérito de produzir uma literatura comercial que, imersa em cobranças editoriais, sexismo, machismo, homofobia e diretrizes políticas extremamente

reacionárias, pode transformar-se em lugar fértil para o questionamento de tais questões na sociedade americana.

É importante observar, a partir dos estudos de Smith, que masculinidade hegemônica não se confunde na teorização de Connell e Messerschmidt com masculinidade dominante. Como observa Smith, o público-alvo das revistas que publicavam os textos inaugurais das narrativas *hard-boiled* sofria com o amadurecimento das linhas de produção e, por consequência, com a perda de valor simbólico do trabalho manual e a não pertença a um grupo dominante. Isso não significa que os elementos ativados pela literatura *hard-boiled*, que segundo Smith tinha interesse direto em dialogar com as ansiedades de seu público leitor, não acabassem por legitimar um discurso hegemônico de masculinidade. Porém, como se pretende analisar mais adiante, “frequentemente, a hierarquia de masculinidades é um padrão de hegemonia, não simplesmente um padrão de dominação” (SMITH, 2005, p. 846). Assim, hegemonia, como elucida Jeff Hearn em “*From hegemonic masculinity of the hegemony of men*” (HEARN, 2004)<sup>xiii</sup>, é mais uma estratégia de manutenção de *status* de uma classe do que uma questão de gênero, ou pelo menos de como o gênero era lido até então. O que se propõe aqui, a partir dos estudos de Erin Smith somados à teoria da masculinidade hegemônica de Connell e Messerschmidt, é compreender as masculinidades, hegemônicas ou não, como um resultado de práticas políticas e relacionais que não necessariamente estão evidenciadas pela noção gênero.

## 2. OS CASOS DASHIELL HAMMETT E RAYMOND CHANDLER: CONSTRUINDO E DESCONSTRUINDO O DETETIVE *TOUGH*

Dashiell Hammett e Raymond Chandler produziram em sua escrita a complexidade e a ambiguidade mais potenciais das publicações populares da *Black Mask* que guiariam o estilo *hard-boiled* ao estatuto reconhecido de literatura. Propõe-se aqui observar como Hammett e Chandler atenderam aos requisitos comerciais do mercado *pulp hard-boiled* e romperam com alguns paradigmas do gênero que eles ajudaram a fundar, fazendo uso justamente da potência temática trazida pelas múltiplas forças que fomentam as questões de masculinidade que atravessam a literatura policial norte-americana na primeira metade do século XX.

Dashiell Hammett é o precursor do herói de valores americanos, precursor de uma narrativa em que o *plot*<sup>7</sup>, o arco central do enredo, torna-se secundário frente ao apelo temático do detetive e sua afetabilidade. Inicialmente a derrocada da primazia do *plot* nas histórias populares norte-americanas já era perceptível nas narrativas de proezas dos heróis do oeste, em que a jornada e as demonstrações de bravura do personagem muitas vezes faziam do encerramento da trama algo irrelevante. Para além das influências temáticas que remetem a valores heroicos do homem do oeste, há por motivos editoriais, como foi abordado anteriormente, um primado do desdobramento da história em detrimento de um eixo temático que levaria ao fim do mistério, como demonstra Erin Smit: “Ao invés de *plot* no sentido usual, esses romances são compostos de episódios ligados – uma sequência de cenas de ação, violência, bebidas e falas *tough* – que ressoavam com a vida cotidiana nas comunidades proletárias” (SMITH, 2000, p. 83)<sup>xiv</sup>. Comercialmente, romances policiais *hard-boiled* publicados em edições populares eram muitas vezes reagrupamentos de histórias publicadas em *pulp magazines*. *The Continental Op* (1924), por exemplo, é a compilação das histórias que Hammett escreveu regularmente para *Black Mask*.

Um exemplo interessante da ruptura *hard-boiled* com o *plot* clássico é visível em *The Tenth Clew* (1974), uma das histórias da série *The Continental Op* publicada em janeiro de 1924 pela revista *Black Mask*. Nesse conto, Dashiell Hammett apresenta uma trama clássica: Op aguarda por Mr. Leopold Gantvoort. Após ter sido avisado por um empregado que seu contratante não havia chegado, Op recebe a notícia de que Mr. Gantvoort havia sido

---

<sup>7</sup> O termo em inglês *plot* foi mantido no original para preservar parte de seu significado que está em jogo na tese de Erin Smith. *Plot*, que poderia ser traduzido como enredo e tema, é usado aqui como a estória central do romance, na maioria das vezes o crime.

assassinado e prontamente oferece seus serviços para a solução do caso. O corpo de Mr. Leopold Gantvoort é encontrado em seu escritório, cercado por nove tradicionais pistas e um sapato sumido que reapareceria mais tarde. *The Tenth Clew* faz referência clara à estrutura do enredo do romance de enigma, dos *whodunnit*<sup>8</sup> britânicos, e ao episódio das botas em *The Hound of the Baskervilles* (1901), célebre romance de Conan Doyle. Porém, Op, ao contrário do que o leitor é levado a pensar, desvia-se da decodificação dos objetos e inicia uma caçada ativa, à moda *Pinkerton*, agência de detetives em que o próprio Hammett trabalhou. A história do inquérito distancia-se do trabalho dedutivo, para concentrar-se nos depoimentos, nas avaliações de possíveis beneficiários e na sabedoria das ruas. Aos poucos o detetive passa a integrar o universo do crime, da história do crime. As habilidades necessárias para solucionar um caso migram da leitura dedutiva dos fatos presentes em objetos para a capacidade de transitar pelo universo do crime e da criminalidade. *The Tenth Clew* é uma obra que pertence ao surgimento da narrativa *hard-boiled* e, deliberadamente, mesmo que de forma ingênua e extremamente comercial, esboça o rompimento com a estrutura do enredo analítico do romance enigma, tornando visível, por meio de uma forma mais pragmática de inquérito, o surgimento de um novo estilo de detetive.

As histórias compiladas em *The Continental Op* e o deslocamento embrionário do foco narrativo da lógica analítica para inquérito investigativo para a violência urbana estão presentes na crítica de Boileau-Narcejac em *O Romance Policial* (1991):

[...] o quebra-cabeça – o enigma inteligente para o uso dos detetives que têm tempo – vai transformar-se em imbróglio, em 'saco de complicações', para falar como a *Série Noire*. Concebe-se que o estilo desse novo romance-problema será, à imagem de seu herói, duro, elíptico, desarrumado, hirsuto. É, na verdade, a uma refundição do romance-problema que vamos assistir (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 58).

Boileau-Narcejac deixa clara sua crença nas “formas historicamente diferentes” do romance policial. Segundo sua análise, as condições socioeconômicas da América do século XIX e XX, o baixo padrão moral das regiões de fronteira e toda prostituição, a presença de jogos de azar, drogas e impunidade, que lá habitavam as cidades que sucederam o Oeste Selvagem, a “*Poisonville*” de gangsteres, policiais, políticos e milionários, foram o terreno para o surgimento de novas virtudes na evolução ou involução do romance policial clássico. O crítico nega firmemente uma possível grande ruptura atribuída a Dashiell Hammett e seus contemporâneos com o grande gênero policial, afirmando que o pretense corpo e humanidade

---

<sup>8</sup> Termo dado à estrutura do romance policial inglês, cujo interesse primordial é a resolução do inquérito investigativo com a exposição do assassino.



inseridos na mente racionalista do detetive clássico não cumpririam esse papel. A dureza – *toughness* – torna o detetive tão insensível e inviolável quanto a máquina da racionalidade clássica.

No entanto, Dashiell Hammett apresenta marcas da complexidade de sua obra e do estilo *hard-boiled* em livros mais maduros como *The Maltese Falcon* (1930), que acentuam os problemas da afirmação anterior de Boileau-Narcejac. O capítulo final do romance de Hammett narra em terceira pessoa o diálogo entre Sam Spade e Brigid O'Shaughnessy. John Irwin, em *Unless the threat of death is behind them: hard-boiled fiction and film noir* (2006), chama atenção para a importância dos diálogos entre Spade e Brigid em comparação às aparições de Op. Com a diminuição de cenas de ação e investigação, o discurso de Spade ganha a força dinâmica do romance, fazendo com que sua retórica e suas opiniões ácidas sobre o mundo, sobre o posicionamento do homem em relação às mulheres, à família e ao trabalho emergem entre as frágeis pistas do inquérito. Na passagem seguinte, fica explícita a dimensão em que a percepção de Spade sobre os temas que envolvem ética e masculinidade se sobressai. Nela, Brigid tenta persuadir Spade a não entregá-la à polícia pelo assassinato de seu parceiro, Milles Archer:

*“But – but, you can't! Not After what we've been to each other, You can't –”*  
*“Like hell I can't”*

*She took a long trembling breath. “You've playing with me? Only pretending you cared – to trap me like this? You didn't care at all? You didn't – don't – I-love me?”*  
*“I think I do,” Spade said. “What of it?” The muscles holding his smile in place stood out like wales. “I'm not Thursby. I'm not Jacobi. I won't play sap for you”*  
(HAMMETT, 1930, p. 436)<sup>xv</sup>.

A primeira manifestação de Spade após ser questionado por Brigid O'Shaughnessy é apresentar a capacidade do detetive *hard-boiled* de sobreviver aos truques de *femme fatale*. Spade não nega seu envolvimento, o que é um exemplo de como o personagem está incluído emocionalmente no romance e do contraste entre a assepsia de grande parte dos romances de enigma e a violência empregada na figura do detetive *hard-boiled*. Para além disso, Hammett esboça um enfraquecimento de uma característica fundamental à masculinidade hegemônica do herói policial: o autocontrole, intimamente ligado a um estatuto de racionalidade. Não parece que Spade sobreviva a Brigid apenas por ter capacidade de controlar as próprias emoções racionalmente, o que atenderia aos estereótipos ligados a elementos racionais da masculinidade ocidental hegemônica, que assume a dicotomia razão-emoção paralelamente aos lugares de atividade e passividade, por exemplo. A descrença nos valores moralmente

aceitos ronda *The Maltese Falcon* de forma muito mais contundente que nas narrativas de *The Continental Op*. O detetive de Hammett mantinha um *affair* com a esposa de Milles Archer, o que aparece como elemento adjetivo usado pelo autor para atribuir poder assim como humanidade e relativismo moral a seu detetive, relevando, inegavelmente, alguns dos elementos machistas da narrativa de Hammett. Sam Spade, ainda, alivia-se com o assassinato de Archer e entrega Brigid O'Shaughnessy à polícia muito mais para livrar-se das acusações que poderiam recair sobre ele do que por qualquer cruzada moral ou busca por justiça.

Assim, Hammett trabalha para a consolidação de um território mais complexo das questões de masculinidade na literatura policial, que não mais atende plenamente ao conceito de autocontrole do sujeito da razão moderna incorporada pelo herói analítico. O caráter, pretensamente, cínico do texto de Hammett, relativiza uma noção absoluta de autocontrole individual baseado na resistência ao desejo pelo governo da razão. É inegável que há um reconhecimento viril dos perigos do desejo, mas guiado aparentemente pela descrença e não apenas pelo autocontrole racional inglês, que, em função do primado estrutural dos romances clássicos, não consistia exatamente em uma questão, mas em um efeito do romance. Em *The Maltese Falcon*, o deslocamento dos valores racionais e de autocontrole do herói policial parece fortalecer os traços de dureza (*toughness*) do personagem, o que, segundo Boileau-Narcejac, seriam a própria marca estética do romance *noir*. Entretanto, como aconselha James Naremore (1983), em “*Dashiell Hammett and the Poetics of Hard-Boiled Detection*”, é preciso estar atento para as armadilhas de emoldurar superficialmente a dureza (*toughness*) muitas vezes caricatural do personagem de Hammett. Naremore adverte: “porque ele [Hammett] é de tal forma uma instância clássica do *tough guy* literário, ele apresenta um problema especial ao crítico que quer levá-lo a sério. Sua ficção é uma combinação rara de entretenimento leve e inteligência radical” (NAREMORE, 1983, p. 51)<sup>xvi</sup>.

Em uma segunda justificativa para o caso Brigid O'Shaughnessy, Spade apresenta os seguintes argumentos:

*When a man's partner is killed he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what thought of him. He was your partner and you're supposed to do something about it. Then it happens we were in the detective business. Well, when one of your organization gets killed it's bad business to let the killer get away with it. It's bad all around – bad for the organization, bad for every detective everywhere. Third, I'm a detective and expecting me to run criminals down and then let them do free is like asking a dog to catch a rabbit and let it go. It can be done, all right, and sometimes it is done, but it's not the natural thing (HAMMETT, 1980, p. 348)*<sup>xvii</sup>

Hammett coloca o leitor mais uma vez frente ao paradigma e sua quebra iminente. Dividido em partes, seu argumento exemplifica bem a complexidade do *tough guy*. A primeira voz ecoa: “o que um homem deve fazer” diante do assassinato de seu parceiro, trazendo para o discurso uma imaginária capacidade de honrar com as leis veladas do companheirismo masculino (*brotherhood*). No segundo argumento, o dever do detetive agrega características escusas da profissão e sugere uma produção corporativista de valores formados por fluxos econômicos, políticos e geográficos, que tomam forma com a frase: “*it's bad business*” (isso é ruim para os negócios). Nesse ponto do diálogo, a honra perde muito da sua importância para um autocontrole condicionado à manutenção da credibilidade de Sam Spade como detetive. É possível passar por cima da honra, e é fundamental passar por cima das emoções. Em *Poisonville*, ambos não valem muito. Mas, no que tange aos negócios, a mensagem é clara: é preciso manter o controle. Mesmo que a terceira parte de sua explicação exiba uma imagem justiceira do detetive, Spade logo mostrará que essa não é exatamente sua real face. O diálogo prossegue:

*“You're not serious,” she said. “You don't expect me to think that these things you're saying are sufficient reason for send me to – ”*  
*“Wait till I'm through and then you cal talk. Fourth, no matter what I wanted to do now it would be absolutely impossible for me to let you go without having myself dragged to the gallows with the others . Next, I've no reason in God's world to think I can trust you and if I did this and got away with it you'd have something on me that you could use whenever you happened to want to. That's five of them. The sixth would be that, since I've also got something on you, I couldn't be sure you wouldn't decide to shoot a hole in me some day. Seventh, I don't even like the idea of thinking that there might be one chance in a hundred that you'd played me for a sucker. And eighth – but that's enough. All those on one side. Maybe some of them are unimportant. I won't argue about that. But look at the number of them. Now on the other side we've got what? All we've got is the fact that maybe you love me and maybe I love you” (HAMMETT, 1980, p. 348)<sup>xviii</sup>.*

Nos últimos números da sua lista final de justificativas, Spade deixa clara sua descrença no amor evocado por Brigid, sustenta seu relativismo moral e se mostra sensível, mesmo mantendo o domínio sobre suas emoções. Ainda que Sam Spade seja um personagem mais orgânico que grande parte dos heróis policiais clássicos, sua vulnerabilidade é necessária para permitir-lhe resistir e para que nasça de sua resistência, força e disciplina, elementos do discurso da masculinidade hegemônica ainda mais importantes para a dinâmica norte-americana da década de 1930, do que a habilidade e astúcia analítica. Ao ser capaz de coordenar a retenção de seus sentimentos, Spade se afasta do lugar de fragilidade, de passividade e encaminha-se mais uma vez para a esfera do controle.

*The Tenth Clew*, uma das mais célebres aparições de *Continental Op*, urbanizou o método do inquérito e gestou a despersonalização do crime, que seria amadurecida nos anos cinquenta com Raymond Chandler e Ross Macdonald. Porém, essa fase inicial de Hammett ainda conservava a importância temática do *whodunit*. Em *The Maltese Falcon*, Sam Spade, seu caráter, sua capacidade de sobreviver à trama e ao desejo, e de resistir à *femme fatale*, começavam a desbotar o *whodunit*, aproximando a narrativa policial de questões mais caras às tramas populares americanas, como a produção de um herói masculino. Como se observou anteriormente, a revelação de que Brigid O'Shaughnessy foi a assassina de Archer, sócio de Spade, não tem a mesma importância para o clímax de *The Maltese Falcon* que o diálogo final entre Spade e Brigid, o que denota o deslocamento das prioridades da trama *hard-boiled*, como afirma passionadamente Raymond Chandler:

Existem também alguns poucos bem amedrontados campeões do formal ou clássico mistério que pensam que nenhuma história é uma história de detetive se não propõe um problema formal e exato, e organiza as pistas em volta dele com rótulos sobre elas organizados. Tais pessoas, por exemplo, apontariam que, na leitura de *The Maltese Falcon*, o leitor não se preocupa com quem matou o parceiro de Spade, Archer (o qual é o único problema formal da história), porque o leitor é constantemente levado a pensar em outras coisas. Já em *The Glass Key* o leitor é constantemente levado a pensar que a questão é quem matou Taylor Henry, e exatamente o mesmo efeito é obtido – um efeito de movimento, intriga, propósitos cruzados e elucidação gradual do personagem, que é, de todo modo, tudo que uma história de detetive tem direito de ser (CHANDLER, 1939, p. 19).<sup>xix</sup>

Certamente, as múltiplas possibilidades temáticas e estilísticas ativadas e desenvolvidas por Dashiell Hammett em sua curta produção não fizeram parte de um movimento homogêneo das narrativas *hard-boiled*. A fórmula narrativa que vigorava nas editoras de *westerns* como *Street and Smith*, que mais tarde publicariam ficções policiais sob a mesma pressão editorial, contava com ferramentas como “os onze elementos para uma *pulp fiction*”, de Frank Gruber, equivalentes aos formulados por S.S. Van Dine. Até mesmo Chandler, em sua curta passagem pela *Black Mask*, teve partes de seus textos retirados das publicações. Porém, tomando Dashiell Hammett como *corpus*, é possível observar os estratagemas da ruptura *hard-boiled* com o romance policial clássico, o que interessa profundamente a este estudo.

Em *The Glass Key* (1980), Dashiell Hammett, usando como pretexto um assassinato cuja solução em si não interessava a ninguém, institucionalizou o crime e construiu um romance sobre a falência das instituições, sobre a corrupção policial, a forte presença das máfias no Estado e a imoralidade histórica da aristocracia política norte-americana. Durante

todo o livro, Ned Beaumont e seu chefe, Paul Madvig, dialogam sobre coleta de dinheiro, exercem sua influência direta sobre chefes de polícia e especulam sobre os interesses e acordos do processo eleitoral em que Madvig pretende reforçar seu poder sobre as instituições do Estado, parte de seu trabalho como *gangster*. Para isso, Paul Madvig alia-se ao rico e respeitado Senador Henry – pai de Janet Henry, objeto de desejo de Paul – e a Taylor Henry, a vítima. Até mesmo quando o *whodunit* se faz presente e o Senador Henry é desmascarado, é entre uma névoa de descrença na política e nos valores da sociedade norte-americana, abordados já em *The Maltese Falcon*, que se apoia no desfecho do inquérito. *The Glass Key* desenvolve o enredo policial, o assassinato de Taylor Henry, mas está sempre ativando temas políticos da década de trinta. A relevância do assassinato para a trama se dá apenas como um produto das relações estabelecidas pelos personagens e da estrutura política e econômica das cidades, o que intensifica a multiplicidade temática do que se tornaria o *hard-boiled* pós-Hammett. O assassinato, que se tornou o grande crime no romance policial clássico, perde seu lugar de destaque para a crítica social e para a estória do detetive.

Assim, diante das novas possibilidades da narrativa *hard-boiled* encenadas em *The Glass Key*, retoma-se a questão crucial deste estudo: o primado da racionalidade, manifestado sob a forma analítica nas narrativas clássicas, permaneceria atuando hegemonicamente na produção de um formato de masculinidade ativada no/pelo romance policial sob a forma de *toughness* (dureza, força) e *mastery* (controle)? Retoma-se, então, essa questão em *The Glass Key*.

A presença do herói masculino convencionalmente definiu os primeiros anos da narrativa policial *hard-boiled*. Tal generalização não é de todo cruel. Como Erin Smith mostrou, o herói masculino ia ao encontro do desejo da classe trabalhadora norte-americana, homens jovens e de baixa escolaridade, público-alvo das *pulp magazines* e, conseqüentemente, de seus anunciantes. Porém o legado desse herói e, principalmente, os estratos de masculinidade compostos pelas linhas duras e molares da masculinidade hegemônica, sob a qual esses heróis se afirmavam, começam a tomar dimensões mais complexas em *The Glass Key*. Essa complexidade talvez se deva ao fato de que a novela de Hammett torne mais visível como a ficção *hard-boiled* não apenas produziu uma ode ao controle, como também passou a manipular o herói para ampliar as multiplicidades temáticas que o gênero viria a ativar, transformando-o usualmente em objeto e vítima da violência e do inquérito.

Greg Forter chama atenção para o novo interesse da narrativa policial americana, o “*how it moves along*” (como o caso progride), em contraposição ao “*whodunit*” (quem é o culpado). Forter, mais do que expor uma discordância temática entre as duas manifestações narrativas policiais, está preparando terreno para a tese de que as narrativas *hard-boiled*, concomitantemente à subversão do inquérito ficcional e do modelo de masculinidade analítica, ativaram novas relações de afetividade com o leitor, para além do jogo de enigma. A tese de Forter, então, consiste resumidamente na seguinte afirmação:

À medida que o romance *hard-boiled* submete o sentido de um fim à cena do crime, ela pode, por assim dizer, se tornar apenas algo a ser reconstruído e controlado (*mastered*), ao invés de uma trauma que somos convidados a nos submeter. Isso se torna não apenas o ímpeto para a busca que dramatiza a proficiência do detetive, mas também uma iniciação aos limites dessa proficiência: uma oportunidade de deixar a mente encenar a morte como o destino final do sujeito (FORTER, 2000, p.13)<sup>xx</sup>.

Essa nova dimensão do jogo ativada pela literatura policial americana carece, ou provém, segundo Forter, da problematização do controle no modelo da própria masculinidade *hard-boiled*. Para o autor, as novas condições de masculinidade *hard-boiled* passam a expor o controle como um reflexo do medo que mascara outros lugares de desejo, no caso de *The Glass Key*: “um desejo por renúncia de poder em nome de uma submissão repetida compulsivamente ao prazer da dor masoquista” (FORTER, 2000, p. 13)<sup>xxi</sup>.

Ned Beaumont é, de acordo com Forter, a manifestação mais visível do que o autor chama de masoquismo *hard-boiled*. Se aparentemente Ned Beaumont vai ao encontro da violação de seu corpo como uma forma de exaltar seu autocontrole, sua tolerância à dor e sua virilidade, Greg Forter propõe algumas observações, emergentes dos textos de Hammett, que sugerem que essa afirmação apresente a interessante falácia da masculinidade hegemônica *hard-boiled*. A primeira delas é: “Difícilmente há em Ned um gesto de controle que não o leve a ser controlado” (FORTER, 2000, p. 26)<sup>xxii</sup>. Forter sugere que Hammett permite ver pela narrativa em terceira pessoa que os atos de controle de Ned Beaumont são, na verdade, atos de submissão masoquista à dor. Essa questão aparentemente exagerada encontra credibilidade na passagem provavelmente mais violenta do gênero *hard-boiled* até então, a tortura de Ned Beaumont.

Uma testemunha é assassinada e a imagem política de Paul Madvig pode ser manchada. Ned acredita que esse assassinato ocorreu a mando de Shad O'Rary, inimigo de Paul. Contrariando os avisos prudentes de Ned, Paul Madvig usa sua influência junto à

polícia para retaliar O'Rary. Nesse momento da trama, fica claro que Ned Beaumont e Paul Madvig divergem sobre o que Paul chama de “*the kind of fighting*” (a forma de lutar):

“*You think I ought to've laid down to him?*” Madvig demanded scowling.  
“*I don't think that. I think you should have left him an out, a line of retreat. You shouldn't have got him with his back to the wall*”  
Madvig scowl deepened. “*I don't know anything about your kind of fighting. He started it. All I know is when you got somebody corned you go in and finish them. That sistem's worked all right for me so far.*” He blushed a little. “*I don't think I'm Napoleon or something, Ned, but I came up from running errands for Packy Flood in the old Fift to where I'm sitting kind of pretty today*” (HAMMETT, 1980, p. 491)<sup>xxiii</sup>.

A “forma de lutar” é para *The Glass Key* um elemento simbólico que confronta masculinidades e ilustra a presença de autocrítica para com as cristalizações do herói *hard-boiled*. Ned é apresentado como um personagem bastante prudente e passivo para um herói de um gênero fundado na ação. Por sua vez, Paul incorpora os elementos do herói *tough* que Hammett ajudou a consagrar. O confronto entre os dois personagens leva Greg Forter a acreditar que “a forma de lutar” de Ned Beaumont seria o prelúdio das rupturas com os elementos do estereótipo de masculinidade hegemônica presente nas narrativas *hard-boiled*. A sugestão de Forter é que Hammett ativaria o desejo masoquista de seu personagem, mas que nesse tópico concentrar-se-ia em uma postura pretensamente feminina e suas implicações no desejo masoquista. A tese de Forter ampara-se nas proposições de Freud, algumas delas presentes na conferência “Feminilidade” (1976), em que Freud vincula masoquismo à feminilidade:

A supressão da agressividade das mulheres, que lhes é instituída constitucionalmente e lhes é imposta socialmente, favorece o desenvolvimento de poderosos impulsos masoquistas que conseguem, conforme sabemos, ligar eroticamente as tendências destrutivas que foram desviadas para dentro. Assim, o masoquismo, como dizem as pessoas, é verdadeiramente feminino. Mas, como acontece tantas vezes, se os senhores encontram masoquismo em homens, que lhes resta senão dizer que tais homens mostram traços femininos muito evidentes? (FREUD, 1976, p. 143-144).

A controversa afirmação de Freud aparentemente habita o imaginário de Hammett, contudo os traços “femininos”, mesmo que de maneira misógina, atribuídos a Ned são os elementos de seu fortalecimento e de seu controle. A questão que se coloca não é a de gênero, mas de como o imaginário masculino da época começa a se diluir em função de outras propostas temáticas. No caso, como será observado, Ned encena novas dinâmicas de controle

e autonomia ligadas às novas estruturas econômicas e sociais do capitalismo americano, mesmo que para isso Hammett tenha que explorar questões de gênero claramente machistas.

Em decorrência da discordância sobre “a forma de lutar”, Paul e Ned Beaumont se separam, e Ned concorda em conversar com Shad O’Rary. Simulando um acordo em que trairia Paul Madvig, Ned revela atividades criminosas que comprometeriam os planos políticos do antigo parceiro. Assim, Ned confirma sua suspeita sobre o plano de O’Rary, essa, sua real intenção com o encontro. Inicia-se, então, uma das cenas mais importantes da literatura policial norte-americana e, provavelmente, a cena em que um herói policial foi mais afetado pela história do inquérito até então.

Ned Beaumont é mordido pelo cachorro de O’ Rary, cena que mantém tom ingênuo e aventureiro das *pulp magazines*. Porém, essa aura de ingenuidade dura muito pouco. Quando Ned acorda sob um colchão fino do quarto onde está preso, a narrativa faz jus ao adjetivo *hard-boiled*: descrições secas e diálogos rápidos produzem uma atmosfera sombria incomum às cenas de ação do gênero até então. Isso porque não se trata de uma cena de ação, mas de uma cena de tortura. Ned constantemente se comporta ironicamente como se estivesse no controle da situação, como em uma cena de ação, mesmo sendo claramente um prisioneiro, o que impele cada vez mais a tortura com o peso do sadismo evocado pela figura do torturador, Jeff Gardner. Essa leitura pode ser observada nas seguintes passagens:

*Rosy-checked Rusty still holding his cards at the table, Said gloomy, but without emotion: “Jesus, Jeff, you’ll croak him.”*

*Jeff said: “Him?” He indicated the man at his feet by kicking him not especially hard on the thigh. “You can’t croak him. He’s tough. He’s a tough baby. He likes this.” He bent down, gasped one of the unconscious man’s lapels in each hand, and dragged him to his knees. “Don’t you like it, baby?” he asked and, holding Ned Beaumont up on his knees with one hand, struck his face with other fist.*

[...]

*Painfully Ned Beaumont climbed out of bed and made his way to the door. He tried it. Then withdrew two steps and tried to hurl him-self against it, succeeding only in lurching against it. He kept trying until the door was flung open again by Jeff.*

*Jeff Said: “I never seen a Guy that liked neing hit so much or that I liked hitting so much.” He leaned far over to one side swung his fist up from below his knee. (HAMMETT, 1980, p. 501-503) <sup>xxiv</sup>.*

Em *The Glass Key*, Jeff Gardner incorpora a figura do sádico na relação sadomasoquista que Greg Forter observa no romance *hard-boiled*, e que Dashiell Hammett, no decorrer do livro, procura sublinhar com avidez pelo discurso de Jeff. A forma como as falas de Jeff Gardner são dispostas e apresentadas permite uma aproximação com o que Gilles Deleuze apreende do texto de Sade e conceitua como “faculdade demonstrativa” (1993). Deleuze ressalta a “demonstração” como função superior da linguagem do libertino sádico,



que em alguns momentos parece tentar convencer a vítima. Porém, o filósofo francês afirma que a intenção de convencer existe em aparência e estaria ligada ao ato meramente descritivo, elemento que segundo Deleuze estaria aquém da força da obra de Sade. Para além do convencimento, a “faculdade demonstrativa” potencializa a descrição de um ato erótico fundamental ao sádico, fazendo dela obscena em si mesma. Se o sadismo e o masoquismo podem designar perversões básicas, talvez suas marcas discursivas possam reverberar nas manifestações narrativas dessas “perversões”, o que permite supor que Jeff, de fato, encarne a figura do libertino sádico aparentemente com a função de sublinhar a aura masoquista que cobre Ned Beaumont. A característica da “faculdade demonstrativa” sádica no discurso de Jeff fortalece ainda mais as observações a respeito da presença de referências, diretas ou não, ao imaginário popular do masoquismo e do homoerotismo, funcionando como elemento desestabilizador da figura do herói *hard-boiled* que se apoia tão firmemente nos valores da masculinidade hegemônica da América industrial. Propõe-se então observar tais preposições no diálogo entre Ned Beaumont e Jeff Gardner retirado do nono capítulo, *The Heels*, de *The Glass Key*, em que os personagens se encontram algum tempo depois do evento da tortura:

*He saw Ned Beaumont and his reddish small eyes glistened. “Well, blind Christ, if it ain’t Sock-me-again Beaumont!” he roared, showing his beautiful teeth in a huge grin.*

*Jeff swaggered over to Ned Beaumont, threw his left arm roughly around his shoulders, seized Ned Beaumont’s right hand with his right hand, and addressed the company jovially: “This is the swellest guy I ever skinned knuckle on and I’ve skinned them on plenty.” He dragged Ned Beaumont to the bar. “We’re all going to have a little drink and then I’ll show you how it’s done. By Jesus, I will!” He leered into Ned Beaumont’s face. “What do you say to that, my lad?”*

*Ned Beaumont, looking stolidly at the ugly dark face so close to though lower than, his, said: “Scotch.”*

*Jeff laughed delightedly and addressed the company again: “You see, he likes it. He’s a –“ he hesitated, frowning, wet his lips “ – a God-damned massacrast, that’s what he is.” He leered at Ned Beaumont. “You know what a massacrast is?”*

*“Yes”*

*Jeff seemed disappointed. “Rye” he told the bar-tender. When their drinks were set before them he released Ned Beaumont’s hand, though he kept his arm across his shoulders. They drank. Jeff set down his glass and put his hand on Ned Beaumont’s wrist. “I got just the place for me and you upstairs,” he said, “a room that’s too little for you to fall down in. I can bounce you around off the walls. That way we won’t be wasting a lot of time while you’re getting up off the floor.”*

*Ned Beaumont said: “I’ll buy a drink.”*

*That ain’t a dumb idea”, Jeff agreed.*

*They drank again.*

*When Ned Beaumont had paid for the drinks Jeff Turned him towards the stairs. “Excuse us, gents,” he said to the others at the bar, “but we got to go up and rehearse our act.” He patted Ned Beaumont’s shoulder. “Me and my sweetheart” (HAMMETT, 1980, p. 568, grifo nosso) <sup>xxv</sup>.*

O uso da narrativa em terceira pessoa em *The Glass Key* é consideravelmente mais sofisticado que as aparições desse elemento narrativo na ficção *hard-boiled* até então. Nele, deliberadamente, o narrador reafirma a erotização da violência, como é possível perceber na descrição seguinte, que faz coro às sugestões homoeróticas implícitas na fala de Jeff Gardner: “*He scooped up Ned Beaumont’s legs and tumbled them on the bed. He leaned over Ned Beaumont, his hands busy on Ned Beaumont’s body*” (HAMMETT, 1980, p. 503)<sup>xxvi</sup>. Concomitantemente, a narrativa em terceira pessoa promove a sensação de que Ned, em relação à masculinidade sádica e ativa de Jeff, está sempre ocupando a posição passiva, convencionalmente, por questões culturais e políticas, ligada à figura feminina. É possível sugerir que a narrativa em terceira pessoa de *The Glass Key* é um estratagema para fazer de Ned visível e submetê-lo à violência consequente desta visibilidade. Assim, Ned é, segundo Forter,

um corpo para ser visto e espancado, visto para ser espancado. Um corpo que é “feminizado”, precisamente à medida que reflexão especular e masoquismo são associados, por nossa cultura, a uma hedionda feminilidade, a despeito do fato de que, como eu sugeri, podem ser elementos constitutivos da própria subjetividade humana (FORTER, 2000, p.35)<sup>xxvii</sup>.

Forter sugere que tal busca “masoquista” é inerente à literatura *hard-boiled*, principalmente aquela que foi além da fórmula editorial do gênero. Para tal fim, o autor conta com a tese de Marty Roth de que a literatura *hard-boiled* tem como uma de suas bases temáticas a busca incessante de seu herói por se colocar em situações de perigo físico inicialmente como estratagema para uma superação posterior e, assim, ir ao encontro dos valores heroicos da ação e do modelo de masculinidade que se esperava dessa narrativa. As proposições do masoquismo *hard-boiled* ganham corpo com a comparação entre Ned Beaumont e Philip Marlowe, personagem de Raymond Chandler.

O principal argumento de Forter é: Ned “*embraces*” (abraça) os riscos e a dor que Chandler “*surmounts*” (transpõe, supera). Aparentemente, com essa comparação, Forter não pretende subtrair o elemento masoquista das obras de Chandler, mas demonstrar como a violência física que Marlowe encontra frequentemente dá lugar a elementos de masculinidade hegemônica, bastante próximos da generalização de Marty Roth, como será abordado posteriormente em uma breve análise de *The Long Goodbye*. Enquanto Hammett, em *The Glass Key*, escolhe prolongar repetidamente a violência física até o limite, do que de fato obter a recompensa que viria com a fantasia do controle ou da exaltação de uma fantasia masculina de poder e hegemonia, o que para Forter poderia estar mais ligado a uma forma de

obter o prazer pelo jogo ativado pela literatura que estende compulsivamente dor e vulnerabilidade.

Não se trataria mais apenas do elemento masoquista de Roth, mas, sim, de um personagem cujo desejo masoquista e os eventos erotizados de violência e submissão o levariam a um desfecho de controle, com a solução do crime e a companhia de Janet Henry. Ned é a imagem de masculinidade preferida pelo romance, ao contrário de Paul Madvig. Isso porque Ned Beaumont está de alguma forma ciente de que para “ser homem”, em um universo de interesses políticos e econômicos de tamanha magnitude, é preciso renunciar à honra e a valores supostamente masculinos, submeter-se à dor, valer-se de boas maneiras para ganhar Janet Henry, e, assim, ir ao encontro do triunfo da masculinidade, ainda que claramente masoquista e possivelmente, como muitos estudiosos de Dashiell Hammett sugerem, homossexual. É assim que Hammett constrói um personagem capaz de se conectar às exigências de seu tempo, fazendo com que Ned se sobressaia à normativa masculinidade fálica, porém, obsoleta, de Paul.

É preciso ressaltar que conceitos como masoquismo, feminino e passivo, partes da tríade freudiana apresentada em “O problema econômico do masoquismo” (FREUD, 1976), e que de alguma forma ganham um tom pejorativo na fase inicial dos estudos de Forter, são a grande fonte de potência disruptiva na obra de Dashiell Hammett e podem ser justamente os elementos de relativização, autocrítica e fuga do gênero *hard-boiled* para outras possibilidades literárias e para outras reflexões acerca da própria masculinidade hegemônica.

Outro elemento dissociativo entre Ned Beaumont e Philip Marlowe é a narrativa em primeira pessoa das obras de Raymond Chandler. Marlowe expressa constantemente um discurso sentimental que vai além da ironia e do deboche, atingindo o recorrente desejo condenado de contato humano, de afetividade. *The Long Goodbye* (2005) é um bom exemplo de como Marlowe, potencializado por uma narrativa em primeira pessoa, é um personagem que está em contato com esse desejo fadado justamente pela ciência de que “tocar é ser tocado, e ser tocado é arriscar-se a ser brutalizado, violado, penetrado pela força e pela sexualidade” (FORTER, 2000, p. 32) <sup>xxviii</sup>.

O romance começa com Marlowe relatando seu encontro com o personagem Terry Lennox, o que é interessante, visto que o enredo do romance se constrói justamente da história de como Marlowe é afetado, fisicamente muitas vezes, pela relação que estabelece com Lennox. Philip Marlowe presencia a cena de Lennox sendo enxotado de um *Rolls-Royce* por sua ex-esposa Silvia Lennox, com quem mantinha um casamento de fachada para evitar que o

estilo de vida libertino de Silvia manchasse a imagem de seu pai milionário, Harlan Porter. Marlowe o leva para sua casa, prepara-lhe café e torna a fazer isso quando o encontra bêbado e vivendo como mendigo pelas ruas de Los Angeles. Algum tempo depois, Philip Marlowe desenvolve uma forte e breve amizade com Terry Lennox, que estava casado novamente com Silvia. Após alguns poucos encontros, Lennox procura Marlowe pedindo ajuda para fugir para Tijuana, aparentemente por ter assassinado sua esposa. Marlowe o leva e consequentemente é preso e torturado por se recusar a colaborar com os oficiais. Mais tarde, também se recusa a receber ajuda do advogado enviado por Harlan Porter, interessado em acabar logo com o caso. Marlowe, então, toma conhecimento de que Lennox teria escrito uma carta confessando o assassinato e teria cometido suicídio em seguida. Mesmo com o caso encerrado e Marlowe absolvido de qualquer acusação, ele não acredita na culpa de Lennox. Assim, tomado por um sentimento que o acompanha por todo o livro, insiste em descobrir quem está por trás do assassinato de Silvia e, consequentemente, do aparente suicídio de Terry Lennox.

*The Long Goodbye* é uma narrativa *hard-boiled* a serviço de uma literatura interessada em crítica de costumes. Raymond Chandler deixou claro, em *The Simple Art of Murder*, que essa era sua intenção. Para isso, Chandler construiu um personagem cínico e crítico do estilo de vida da Los Angeles em que vivia, descrente das instituições e das relações pessoais, como os personagens de Dashiell Hammett. É justamente no discurso ácido e cínico de Marlowe, assim como em seus desdobramentos críticos, que reside o pretense controle do herói de Chandler, tanto de seus atos, quanto de seu desejo sexual frente às diversas aparições da *femme fatale*, que Marlowe poucas vezes tocou. Porém, Marlowe é um personagem levado pela dor e pelo remorso da morte de Lennox, e que ciclicamente sustenta e perde o controle desde sua primeira aparição em *The Big Sleep* (2005).

No primeiro romance de Chandler, *The Big Sleep*, de 1939, Marlowe se depara com uma trama de chantagem e depravação envolvendo Carmen, filha do General Sternwood, e três de seus amantes, Arthur Geiger, Owen Taylor e Joe Brody, que teriam fotos comprometedoras de Carmen, usadas como material da chantagem. Logo no início da trama, Geiger é encontrado morto e o negativo das fotos desaparece, Taylor morre em um acidente de carro e Brody é morto após confessar ser o verdadeiro chantagista. Com o caso encerrado, Marlowe ainda acredita haver algo pendente e embarca em uma jornada pessoal e conectada, aparentemente, à mesma busca por afetividade observada em *The Long Gooby*, de 1953:

*That left me. I had concealed a murder and suppressed evidence for twenty-four hours, but I was still at large and had a five-hundred-dollar cheque coming. The smart thing for me to do was to take another drink and forget the whole mess. That being the obviously smart thing to do, I called Eddie Mars and told him I was coming down to Las Olindas that evening to talk to him. That was how smart i was* (CHANDLER, 2005, p. 92)<sup>xxix</sup>.

A busca por contato romantizada por Chandler acaba articulando temas como a solidão das cidades e as relações pessoais vazias estabelecidas no universo de abundância que a sociedade capitalista norte-americana vivia na década de cinquenta. Tal romantização é forjada sobre um terreno de autonomia sobre o trabalho e sobre si, paralelo ao controle da libido e, evidentemente, de manifestações machistas e reacionárias. A fantasia masculina que emerge na dualidade controle e autonomia é, pela leitura de Smith e Breu, o elemento de ligação com o leitor que torna possível, algumas vezes, a autocrítica das obras *hard-boiled*, tema de grande interesse deste estudo.

Diante disso, estaria então Greg Forter sugerindo que há uma ruptura constante com modelos de masculinidade ativados pela jovem tradição *hard-boiled* disparada por *The Glass Key*, e que persistiria em Raymond Chandler e nas próximas gerações da tradição policial? Aparentemente sim. Forter acredita que uma relativa subversão da masculinidade *tough*, encarnada sob a forma do controle ou autonomia, está diretamente ligada à nova dimensão do “jogo” estabelecido entre literatura policial e leitor, como já mencionado anteriormente. Para isso, o autor faz uso da análise efetuada por Dennis Porter, em *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (1981), que equivale o prazer da leitura policial ao estratagema do *Fort/Da* descrito por Sigmund Freud em *Além do Princípio do Prazer* (2003). O jogo do *Fort/Da*, em Freud, figura uma metáfora da renúncia pulsional que a criança tem que efetuar para suplantar as idas e vindas de sua mãe. A criança lança um carretel preso a uma corda e puxa, simbolizando com isso o movimento materno. Simultaneamente, a criança pronuncia dois fonemas em alemão ooo/aaa, que seriam equivalentes ao *Fort/Da*, *aqui* e *lá* ou presente e ausente. Trata-se de uma dupla substituição que ocupa o lugar da traumática ausência da mãe, que para Freud não poderia ser sentida pela criança como algo agradável ou mesmo indiferente. Configura-se, assim, um cenário para a questão: “como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio de prazer?” (FREUD, 2003, p. 19). Freud responde:

No início, [a criança] achava-se numa situação *passiva*, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia o papel *ativo*. Esses esforços podem ser atribuídos a um instinto de

dominação [*instinct of mastery*] que atuava independentemente de a lembrança em si mesma ser agradável ou não (FREUD, 2003, p. 19).

Dennis Porter, assim, assume a dinâmica do *Fort/Da* como uma representação de um jogo psíquico encenado em variedades infinitas de permutações no decorrer da vida de um sujeito em função do prazer envolvido nesse mecanismo. Para além disso, Porter salienta que o prazer, como o *Fort/Da* sugere, é baseado em uma experiência contrastante: o prazer não é prazer sem uma experiência prévia de dor, de desprazer. Assim, Porter acredita que o leitor de literatura policial, de Conan Doyle a Raymond Chandler, está imerso em uma das variedades infinitas de permutações do jogo do *Fort/Da*: “a criança que brinca com o jogo, como o leitor de uma estória, fez o cálculo que a renúncia temporária de gratificação funcional vai, no fim, levar a uma recompensa maior” (PORTER, 1981, p. 103) <sup>xxx</sup>.

Ao contrário de Porter, e como se observou até aqui, Greg Forter acredita que o jogo ativado pela literatura policial clássica e que encontrava terreno fértil na busca norte-americana por controle em tempos de taylorismo toma outro rumo. *The Glass Key* inicia esse caminho, ao subverter o modelo de masculinidade presente no gênero *hard-boiled* e, assim, amadurecer o processo de subversão da resolução do inquérito, propondo um jogo em que “uma compulsão prazerosa seria um prazer perverso em ser desagradavelmente sobrepujada por uma experiência” <sup>xxx</sup><sub>i</sub>. Assim, Forter se apodera dos conceitos de compulsão à repetição e pulsão de morte, para sugerir, por meio do conceito de masoquismo *hard-boiled*, que *The Glass Key*, como um marco do gênero, ativaria um jogo em que o prazer da leitura não apenas emularia a partir do romance a sensação de controle que escapa ao público leitor no campo social ou na relação de trabalho, mas também o desejo de encenar um desprazer a ser submetido. Segundo Forter:

E é nessa submissão compulsiva que as apostas do argumento de Freud começam a se tornar claras. A pulsão de morte, afinal, junto com a compulsão de repetir aquilo que a representa, deve estar em algum lugar ‘para além do principio do prazer’, não secretamente inerentemente a ele. (FORTER, 2000, p. 15) <sup>xxx</sup><sub>ii</sub>.

Mais prudente para este estudo seria supor que Dashiell Hammett apresenta a queda da linha dura da masculinidade hegemônica policial, empurrando-a rumo ao paradoxo do herói *hard-boiled*: “É como se o ethos do *tough guy* tivesse libertado um horror, mesmo que o romance como um todo faça da *toughness* um valor” (NAREMORE, 1985, p.67) <sup>xxx</sup><sub>iii</sub>. É importante notar que as linhas duras da masculinidade hegemônica mais visíveis na literatura policial norte-americana – principalmente em seu período de publicações em massa –, pela

afirmação do autocontrole e do espaço, possivelmente reiteraram – reterritorializaram – o estatuto da racionalidade manifesto no romance policial clássico. Ned Beaumont é um jogador, de lealdade volúvel, um homem livre de deveres e afiliações, o que lhe confere a mobilidade necessária para estar sempre à frente de seu chefe Paul, por meio de uma nova forma de masculinidade, que admite, entre outras coisas, tendências masoquistas, por trás das cortinas do controle. De alguma forma, a submissão à dor de Ned é uma forma de controlar o novo mundo de violência institucional muito mais complexa que crimes individuais, passionais ou contra o patrimônio, e que não podem mais ser combatidos por virilidade, astúcia, determinação, resistência. Isso demonstra como os valores de masculinidade são flexíveis ou volúveis na literatura policial *hard-boiled*, à medida que as pressões editoriais diminuem com a crise das *pulp magazines* e a massificação americana dos livros de bolso, a sutileza dos relevos da masculinidade *hard-boiled* começa a se proliferar ainda mais.

A narrativa *hard-boiled* passa a se interessar intensamente, em grande parte graças a Dashiell Hammett, pelo que Tony Hilfer, em *The Crime Novel: A Deviant Genre* (1990), chama de “*the breakdown*” (a queda, a ruptura, a falência). Se, por um lado, como sustentado no início deste estudo, o primado da racionalidade analítica impedia uma produção literária que percorresse as afetações do personagem frente à história do inquérito, por outro, a manifestação dessa racionalidade reterritorializada e suas implicações nas noções de masculinidade ativadas pela narrativa *hard-boiled*, por sua vez, são utilizadas para fazer nascer, dos momentos em que o controle como símbolo da masculinidade hegemônica “quebra”, multiplicidades temáticas tanto da figura do homem quanto dos imediatos sociais e políticos norte-americanos. Tal multiplicidade atinge posteriormente o ponto em que Raymond Chandler se dirige a *toughness* como um grande blefe.

Dessa forma, *The Glass Key* inicia um processo autocrítico da narrativa *hard-boiled* sobre os elementos de controle, razão e atividade, um caminho que influenciou a obra de Chandler e se sofisticou na crítica bem-humorada de Chester Himes, em que a sobreposição da *toughness hard-boiled* e da rica tradição popular da cultura negra americana superam um rastro de racismo deixado por uma considerável parte das produções culturais *pulps*. *The Glass Key* também fortalece o legado de crítica social deixado por Dashiell Hammett e simboliza um momento transitório que acabou por potencializar o gênero *hard-boiled* para além de sua função inicial de, aparentemente, simples entretenimento comercial. Os deslocamentos disparados pela obra de Hammett na tradição da literatura policial foram fortes o bastante para despertar a atenção de críticos preocupados com os contornos dos gêneros

literários, provocando uma discussão sobre um possível novo gênero criado pelos sucessores de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, a *crime novel*. Porém, o que interessa rigorosamente a este estudo é a confirmação de um espírito fugidio que possa habitar a literatura policial, principalmente pela sua capacidade de fazer uso da cultura de massa para atingir crítica e, potencialmente, pontos nevrálgicos da sociedade moderna que nem sempre são alcançados tão direta e amplamente pela “grande arte”.

Por acreditar que *The Glass Key* tenha proposto uma ruptura ao primado da razão na tradição do romance policial – pluralizando as possibilidades de desejo inconsciente, questionando premissas de controle viril, contemplando uma nova relação entre obra e leitor em relação à *Golden Age* policial, abordando outras formas de masculinidades possíveis, em autocrítica ao estereótipo forjado pelo próprio autor –, torna-se mais seguro sugerir que Dashiell Hammett tenha aproximado um pouco as narrativas *hard-boiled* de uma característica da literatura americana que faz Gilles Deleuze evocar sua superioridade no capítulo intitulado *Da superioridade da literatura anglo-americana*: a capacidade de traçar linhas de fuga, mesmo que as masculinidades tenham historicamente se avizinhado a elementos de hegemonia, cujo norte é a preservação do *status* patriarcal.

No decorrer do processo desta análise tentou-se tornar cada vez mais perceptível como a literatura policial, com toda sua implicação no cenário cultural e editorial anglo-americano, configurava um lugar único de elaboração hiperbólica e, ao mesmo tempo, um lugar de contestação criativa dos modelos de masculinidade. O trajeto percorrido pelo herói da narrativa policial pelas diversas manifestações de masculinidades hegemônicas, do modelo racional clássico, passando pelo híbrido de autonomia do *frontiersman* e do controle urbano do desejo e do trabalho, até o reconhecimento da fragilidade, tanto da figura do herói quanto da verossimilhança dos valores que ele carregava consigo, permitiu mostrar, como R.W. Connell sublinha em seus estudos sobre masculinidades, que a masculinidade hegemônica incorpora uma “estratégia comumente aceita. Quando as condições para a defesa do patriarcado mudam, as bases para a dominação de uma masculinidade particular são erodidas” (CONNELL, 1995, p. 77)<sup>xxxiv</sup>. Tal ideia é ilustrada pelas múltiplas aparições de modelos de masculinidade na tradição do herói policial, legitimando valores burgueses na narrativa policial clássica, como afirma Ernest Mandel, alimentando uma necessidade de controle e autonomia da classe operária branca americana, como sugere Erin Smith e Christopher Breu, ou ainda valorizando o herói dos novos tempos que reconhece os novos estratégias



necessários para a manutenção do *status* de homem em um mundo corrupto e burocratizado em *The Glass Key*.

A relação entre leitor e a produção do texto policial permite observar como o processo de escrita popular dialoga tão intimamente com os emaranhados econômicos e socioculturais que estão no turbilhão do processo de produção de subjetividades e de masculinidades, hegemônicas ou não. Para além disso, a clareza com que essa relação existe nas obras policiais transparece o “jogo” que a literatura é capaz de produzir e como ele faz parte de um processo multifacetário de enunciação.

Finalmente, ao abordar as questões de masculinidade em *The Tenth Claw*, *The Maltese Falcon* e *The Glass Key*, buscou-se ressaltar a dupla face, masculina e contestadora, da produção literária de Dashiell Hammett, o maior nome da fase incisivamente comercial, popular e *pulp*, da literatura *hard-boiled*, na tentativa de instaurar a dúvida sobre a premissa de Todorov – “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” – por meio da análise das tentativas sistemáticas de ruptura com o gênero policial clássico e ainda com o gênero que ele mesmo ajudou a criar. Certamente, a fuga é uma operação complexa: “o que nos diz que, sobre uma linha de fuga, não iremos reencontrar tudo aquilo do que fugimos?” (DELEUZE, 1998, p. 51). Percebe-se que a busca inicial do gênero *hard-boiled*, à medida que se distanciava do herói clássico, o que era uma necessidade de adaptação ao público leitor americano e uma aproximação das *pulp fictions* já existentes, acabou por substituir uma masculinidade hegemônica por outra, mas que certamente incorporava a resposta momentaneamente aceita para o problema enfrentado por uma masculinidade, no caso, o público alvo das publicações *hard-boiled* e de seus anunciantes.

Ainda que *The Glass Key* tenha sido uma incisão do *breakdown* (do colapso) no herói *hard-boiled*, essa importante obra para a tradição policial norte-americana reativou elementos de masculinidade hegemônica, o que é fundamental para a estratégia autocrítica que Hammett promoveu pela relação Ned Beaumont e Paul Midvig. Os elementos de masculinidade presentes em *The Glass Key* passam a ser mais tarde, nas obras de Raymond Chandler, Ross McDonald e Jim Thompson, cada vez mais críticos das masculinidades hegemônicas que as orbitam e de suas implicações na cultura, na política e na economia às quais essas masculinidades estão atreladas. No caso de Jim Thompson, tais críticas são dirigidas ao leitor em *The Killer Inside Me*, livro narrado por um assassino policial que dialoga com o leitor e

convida-o a ser cúmplice de seus crimes, suas motivações e seus valores, como será observado adiante.

Mesmo que Dashiell Hammett e a literatura *hard-boiled* que o sucedeu tenham reencontrado tudo aquilo do que fugiram, ainda assim, despertaram na literatura policial um desejo ativo de fuga e potencializam um novo critério de valorização da literatura popular pela capacidade de fazer uso da indústria cultural e de suas cristalizações para a subversão implosiva dessas cristalizações e de suas constituintes.

### 3. O ASSASSINO ENTRE NÓS: REFLEXÕES SOBRE MASCULINIDADE(S) NO HERÓI “AMERICANO” DE THE KILLER INSIDE ME, DE JIM THOMPSON

Sacvan Bercovitch, na conclusão de *Ideology and Classic American Literature* (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987), coletânea de textos dedicados a pensar as implicações de “ideologia americana” em obras canônicas da literatura norte-americana, propõe um olhar para a “América” como um

conjunto particular de interesses e suposições, as Estruturas de Poder e formas conceituais da classe média moderna nos Estados Unidos, como elas evoluíram através de três séculos de contradições e descontinuidades. Assim, ‘América’ não é síntese geral, e *pluribus unum*, mas um campo de batalha retórico, um símbolo que tem sido produzido para apoiar pontos de vista alternativos e algumas vezes mutuamente antagonistas (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418)<sup>xxxv</sup>.

Dessa maneira, Bercovitch chama atenção para uma presença quase que alegórica da América em obras literárias, nas quais as forças ideológicas que a constroem seriam mais visíveis, como *Uncle’s Tom Cabin*, *Walden* e *Moby-Dick*, cuja continuidade ideológica, como percebe o autor, une autores tão distintos, como Harriet Beecher Stowe, Henry Thoreau e Herman Melville, em torno de um sonho americano pré-capitalista, em torno de uma utopia que remeteria a uma “ideia de América”.

Bercovitch sistematiza, assim, um recorte que ganharia grande importância entre os estudos literários norte-americanos: a atenção para com “a maneira como mitos dão forma à história e a história gera a produção de mitos; com efeitos limitadores e possibilitadores na literatura de valores sociais; com a relação entre arte, políticas, símbolos e ideais, cultura e sociedade” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418)<sup>xxxvi</sup>. Assim, Bercovitch afirma que tal atenção tem uma demanda pontual nos Estados Unidos da América justamente “porque esta literatura [norte-americana], desde suas origens, é tão comumente obcecada pela ideia de América, e porque essa ideia, como ela foi feita propriedade exclusiva dos Estados Unidos, é tão transparentemente ideológica.” (1987, p. 419)<sup>xxxvii</sup>. Essa “obsessão” não parece ter perdido muita força com os séculos que distanciam a literatura *hard-boiled* dos textos coloniais e neocoloniais da América do Norte, objeto central dos estudos de Bercovitch.

É sobre essa linha que este estudo pretende caminhar, em busca das ressonâncias do herói hiper-masculino *hard-boiled* formatado por Dashiell Hammett e Raymond Chandler, suas implicações com os espaços de masculinidade hegemônica da primeira metade do século

XX e os mecanismos de fuga desses mesmos espaços, com a personagem Lou Ford de Thompson. Por fim, busca-se contemplar a importância geográfica na articulação das questões de masculinidade presentes nas narrativas *hard-boiled* que encontraram em *The Killer Inside Me*, de Jim Thompson, uma face inédita, para, assim, compreender como sua “obsessão” pela América e as implicações ideológicas dessa “obsessão” se manifestam via masculinidade.

A “ideia de América”, que atravessa a literatura norte-americana para Bercovitch, está fortemente presente nas primeiras narrativas *hard-boiled*, cujo nome mais consagrado é o de Dashiell Hammett, e ressoa, com engenhosa dose de ruptura, em Raymond Chandler e posteriormente em Jim Thompson. Para compreender como as forças ideológicas observadas por Bercovitch frequentam ativamente a literatura policial norte-americana e, principalmente, de que forma tais questões se apresentam como pontos nevrálgicos do romance de Jim Thompson (1991), *The Killer Inside Me*, é preciso abordar de maneira incipiente alguns estudos que tocam a forma como tais ideologias podem ter emergido nos artefatos da cultura de massa, contribuindo para sua manutenção nos romances policiais do novo mundo no início do século XX. Para tal fim, soma-se ao olhar de Bercovitch sobre o conceito de ideologia a perspectiva que Fredric Jameson assume sobre essa questão em relação à obra de arte em *The Political Unconscious*:

[...] ideologia não é algo que informa ou investe produções simbólicas; para além disto, o ato estético é ele mesmo ideológico, e a produção de forma estética ou narrativa é para ser vista como um ato ideológico em si mesmo, com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais que não podem ser resolvidas (JAMESON, 2002, p. 64) <sup>xxxviii</sup>.

As *pulp magazines* – publicações populares que ganharam força na terceira década do século XX, quando as histórias de detetive ocupavam grande parte de seu conteúdo, uma vez preenchido por *western fictions*, *bandit ou outlaw westerns* e histórias de terror, influência direta das antigas *dime-novels* – ganharam relativa atenção dos estudos culturais e literários norte-americanos principalmente após a publicação de *Mechanic Accents: Dime Novels and the Working Class Culture in America*, de Michael Denning (1998). Seguindo os caminhos balizados por Denning, Erin Smith recorreu à figura empírica do leitor de histórias *hard-boiled*, ao observar o caráter comercial e a influência dos anunciantes nos rumos dessas narrativas. Tal influência é perceptível, como apresenta o estudo de Smith, na relação direta entre histórias e peças publicitárias impressas em cada edição da revista *Black Mask*, para afirmar que o ponto nevrálgico dos romances de detetive norte-americanos estaria na névoa criada por elementos de masculinidade que compunham o leitor proletário, branco e

comumente imigrante que formava o público-alvo das *pulp magazines*. Dessa forma, Smith percebeu que as narrativas *hard-boiled* orbitavam em um sistema simbólico e pragmático de produção de uma masculinidade que reverberava *western fictions* e *outlaw dime novels*, bem como contribuía para o fomento de novos lugares de masculinidade emergentes das novas dinâmicas de produção e consumo na América.

Smith sugere claramente que as narrativas *hard-boiled*, tendo Dashiell Hammett e Raymond Chandler como temas de seus estudos, funcionavam e eram pensadas inicialmente para funcionar como uma “resposta” aos temas que interessavam ao público leitor da *Black Mask*. A mudança do modo de produção de bens e do trabalho manual para as linhas de montagem, a perda da autonomia idealizada do *craftsman* nas linhas de produção motoras do sistema fordista; a corrupção de uma ideia de coletivo trazida pelo taylorismo; e a conquista, por mulheres e afro-americanos, de privilégios historicamente destinados aos homens brancos estariam diretamente ligados ao modo de atuação, controle sobre o território e sobre o trabalho do detetive particular, ao individualismo e dureza (*toughness*) do herói lacônico e ao surgimento da figura da *femme fatale*, criada por Hammett, quando vistos a partir da perspectiva socioculturalista de Smith. A exaltação do controle e da autonomia, marca de masculinidade já observada por R. W. Connell no ideal masculino do *frontierman* – o herói de *western fictions* –, reforçava valores idealizados de liberdade e “empreendedorismo” que obviamente não condiziam com o sistema de produção em série que se consolidava. Ao contrário, ia ao encontro de uma América utópica e reconfortante, o que, para Smith, “encorajava um leitor para pensar sobre si mesmo em incomparável forma americana, formas que definiam ‘sis’ como indivíduos autônomos e atuando em causa própria” (SMITH, 2000, p. 76)<sup>xxxix</sup>.

Os estudos de Erin Smith proporcionaram um novo olhar para as *pulp fictions* e apresentaram elementos concretos, como a análise comparativa de histórias publicadas na *Black Mask* e peças publicitárias que as acompanhavam nas edições dos folhetins, relacionando precisamente as narrativas *hard-boiled* com as questões de masculinidade que atravessavam a América da década de 1930 e 1940, bem como com suas implicações econômicas e ideológicas. Influenciado por esses estudos, Christopher Breu dedicou-se ao trabalho de somar às questões socioculturais e, como o autor conceitua, aos processos materiais trazidos por Smith, um olhar psicanalítico e marxista. A tese de Breu articula o conceito de fantasia cultural por meio das proposições do teórico norte-americano Fredric

Jameson, mais precisamente a partir da ideia de inconsciente político, observando o texto literário como um ato simbólico social.

No texto “*Reification and Utopia in Mass Culture*”, Fredric Jameson (1979) refletiu sobre a “vocaçãõ” da obra de arte por meio da psicanálise, reflexão essa que ampara a tese de Breu. Jameson sucintamente compara o modelo freudiano da obra de arte com as considerações posteriores de Norman Holland. Se para Freud, segundo o teórico norte-americano, a obra de arte traria um preenchimento, uma satisfação simbólica de um desejo reprimido, para Holland, há ainda questões a serem desdobradas a fim de compreender seu mecanismo hermenêutico. Pela perspectiva de Holland, a função psíquica da obra de arte, e, mais precisamente, a obra de arte comercial – parte do processo de “*commodification*”, em termos marxistas, ou “*instrumentalization*”, conceito que Jameson atribui à escola de Frankfurt – precisa ser pensada de forma a abordar concomitantemente tanto o preenchimento do desejo, como propõe Freud, quanto “a necessidade que suas [da obra de arte comercial] estruturas simbólicas protejam a psique contra a perturbadora e potencialmente danosa erupção de poderosos desejos arcaicos e de material de desejo” (JAMESON, 1979, p. 141)<sup>xl</sup>, a fim de manter certa harmonia, ou ainda, ordem.

A forma como Jameson articula as revisões de Holland do modelo psicanalítico da obra de arte em tempos de “*commodity*” influencia diretamente o olhar de Breu na análise da literatura *hard-boiled* e o motiva a observar as produções literárias como um “lugar privilegiado de mediação cultural, no qual contradições políticas e econômicas que organizam o campo social encontram soluções na produção de narrativas” (BREU, 2005, p. 17)<sup>xli</sup>. Ao relacionar o conceito de contradição marxista com o funcionamento do desejo para a psicanálise na construção do conceito de inconsciente político, Jameson permitiu aproximar o estudo de narrativas populares, como a *hard-boiled*, do funcionamento do desejo em ação no campo social. Diante dos estudos de Jameson, torna-se ainda mais relevante a leitura de Erin Smith sobre o papel “positivo” da literatura *hard-boiled*, como uma forma de subversão, redenção, como pretende Raymond Chandler<sup>9</sup>, ou superação, como sugere Breu, das contradições socioeconômicas de uma época. Tal abordagem parece ainda mais relevante ao se tomar para os estudos das narrativas *hard-boiled* a noção de cultura de massa, como coloca Jameson: “não como distração vazia ou ‘mera’ falsa consciência, mas ainda como um trabalho transformador nas ansiedades e fantasias políticas e sociais que devem ter alguma

---

<sup>9</sup> Chandler (1988), em *The Simple Art of Muder*, propõe que toda arte deve conter a qualidade da redenção.

presença efetiva nos textos de cultura de massa a fim de subsequentemente ser ‘gerenciada’ ou reprimida” (JAMESON, 1979, p. 142)<sup>xlii</sup>.

É importante considerar como Fredric Jameson (1979, p. 144) deixa claro que ao mesmo tempo em que suas proposições permitem, por meio de uma noção de ideologia, a afirmação de um processo de manipulação ativo nos produtos da indústria cultural, também aponta a existência de uma “função positiva”, uma potência crítica, ou simplesmente, um ambiente no qual a voz da ansiedade e da esperança do “inconsciente político” pode ecoar um potencial utópico. Com isso, Jameson conclui:

Nossa proposta sobre o poder de atração das obras de cultura de massa defendia que tais obras são incapazes de administrar angústias sobre a ordem social, a menos que primeiro as hajam revivido e lhes tenham conferido alguma expressão rudimentar; agora, procuremos sugerir que angústias e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras de cultura de massa, mesmo que sua função se encontre na legitimação da ordem existente – ou de outra ainda pior – não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida (JAMESON, 1995, 30).

Por esse caminho, Christopher Breu procura ampliar o objeto de estudos de Jameson, a narrativa, isto é, o produto emergente do ambiente de mediação das contradições que compõem a sociedade moderna, como propõe Karl Marx, para a categoria de fantasia cultural. Breu apoia-se constantemente nas contribuições de *Slavoj Žižek*, mais precisamente, nas reflexões que ampliam a noção de contradição interna marxista, o processo dialético essencial de produção do campo social a partir das contradições da produção de bens e riquezas, fazendo dialogar marxismo e psicanálise ao analisar a complexa estrutura simbólico-social da pós-modernidade.

Para a leitura de masculinidade que será proposta, é preciso, no entanto, ampliar o caráter histórico não apenas das masculinidades, mas também da produção de desejo e ideologia que a elas se avizinha, de forma a impedir que naturalizações se façam, perdendo de vista seu componente histórico e geográfico. Tendo em foco tal exercício, é válido pensar como a crítica de Breu, apoiada nos conceitos de ideologia, contradição e fantasia, poderia ainda assim ser articulada sobre a multiplicidade que a contribuição que Michel Foucault trouxe para pensar o campo social a partir do conceito de poder. Certamente, Žižek, como crítico de Foucault que proclama o abandono pelo pensador francês da noção e da crítica da ideologia, não figura como um de seus interlocutores mais próximos. Contudo, parece

interessante, a fim de compreender as raízes do conceito de fantasia cultural de Breu, propor um diálogo amistoso entre a crítica do poder e da ideologia.

Para além do conceito de contradição, Foucault ruma ao conceito de poder propondo um olhar sobre as forças e redes de relações de poder que atravessam o campo social, de instituições a indivíduos, antes mesmo que uma consciência dicotômica seja capaz de se consolidar. Assim, Foucault sintetiza a busca por uma não naturalização da dialética da contradição nas relações de classe, como um exemplo de uma das batalhas travadas no campo social:

Uma classe dominante não é uma abstração, mas também não é um dado prévio. Que uma classe se torne dominante, que ela assegure sua dominação e que esta dominação se reproduza, estes são efeitos de um certo número de táticas eficazes, sistemáticas, que funcionam no interior de grandes estratégias que asseguram esta dominação. Mas entre a estratégia que fixa, reproduz, multiplica, acentua as relações de força e a classe dominante, existe uma relação recíproca de produção. Pode-se, portanto, dizer que a estratégia de moralização da classe operária é a da burguesia. Pode-se mesmo dizer que é a estratégia que permite à classe burguesa ser a classe burguesa e exercer sua dominação. Mas não creio que se possa dizer que foi a classe burguesa, como um sujeito ao mesmo tempo real e fictício, que inventou e impôs à força, ao nível de sua ideologia ou de seu projeto econômico, esta estratégia à classe operária (FOUCAULT, 1979, p. 252).

Por mais que Breu afirme se pautar no modelo social e simbólico de Žižek – com sua apropriação do negativo a partir de Jaques Lacan –, o que interessa imediatamente é a forma como as fantasias envolvendo a produção de masculinidade e suas implicações ideológicas na sociedade norte-americana estão presentes na literatura *hard-boiled*, como elas são fundamentais ao jogo hermenêutico criado e necessário às narrativas populares. Também parece primordial refletir sobre como tais fantasias, ideologias e masculinidades, em interferência constante, se produzem historicamente, por múltiplas forças, não apenas pela relação capital/trabalho e pela demanda gerada em meio a ansiedades e esperanças produzidas pelas contradições da sociedade capitalista, mas que podem ser lidas de forma não necessariamente dialética. Assim, observe-se a maneira como Breu conceitua finalmente fantasia cultural:

[...] um cenário imaginário produzido por relações entre indivíduos e grupos para o campo social, no qual eu entendo, de forma geral, que se inclui tanto o cultural quanto o político-econômico. Esses cenários funcionam como a mais importante substância da fantasia no sentido da psicanálise, mas também como a mais importante substância da ideologia no sentido marxista: eles são sonhos acordados, pensamentos, sonhos, e cenas reprimidas, mas também são a *doxa* que dá forma às produções culturais, políticas e literárias. Eu, portanto, vejo narrativa e outras



formas de produções literárias como incorporações linguísticas de cenários de fantasia cultural (BREU, 2005, p.18)<sup>xliii</sup>.

A perspectiva adotada por Breu, ao reunir no conceito de fantasia cultural os estudos empíricos de Erin Smith e a perspectiva teórica de Jameson, mostra-se de grande importância para a leitura que se pretende aqui produzir do romance de Jim Thompson, *The Killer Inside Me*. Em primeiro lugar, partindo dos estudos de Smith, fica claro que Hammett e Chandler produziram um herói, um lugar de masculinidade capaz de lidar com a demanda por autonomia e controle do público-alvo leitor de *pulp fiction*, porém a complexidade temática do *noir* de Jim Thompson extrapola as proezas hiper-masculinas do detetive particular (*private eye*), pondo em questão uma série de outras contradições não abordadas pelos criadores do *hard-boiled*. Em segundo lugar, como se pretende analisar mais à frente, Thompson conta com um leitor ideal masculino, com as fantasias que o envolvem ao redor dos valores e ideologias compósitas da masculinidade hegemônica na América, assim como com uma “ideia de América” que marcará a literatura e o cinema *noir* de uma forma que a narrativa *hard-boiled* rascunhou e que Thompson formalizou em *The Killer Inside Me*.

Frequentemente, Jim Thompson, David Goodis e James M. Cain são considerados os nomes mais importantes do traço *noir* na literatura *hard-boiled*. É válido considerar que o termo *hard-boiled* originalmente surgiu como adjetivo para histórias de detetive nas capas da revista *Black Mask*, na qual trabalharam os maiores nomes do gênero, como Hammett, Chandler e Cain. O termo, que designava dureza masculina, passou a ser usado pela crítica literária norte-americana para nomear o gênero policial no novo mundo. A convivência entre *hard-boiled* e as *pulp magazines*, como a *Black Mask* de Shaw, começou a esmorecer em 1931 e 1934, quando, respectivamente, Dashiell Hammett publicou seus dois últimos livros, *The Glass Key* e *The Thin Man*, e quando, pela primeira vez, as histórias de Hammett foram editadas diretamente como livros, sem passar por formatações seriadas em revista. Na década de 1940, Raymond Chandler e James M. Cain começaram a receber maior atenção do mercado editorial de livros. Junto com o enfraquecimento das *pulp magazines*, nascia um grande interesse do mercado cinematográfico nas narrativas *hard-boiled*. Em 1941, John Huston adaptou *The Maltese Falcon*, de Dashiell Hammett, e Orson Welles dirigiu o marco cinematográfico que ditaria as normas para a estética cinematográfica do *film noir*, *Citizen Kane*. Mais tarde, Wells também filmou *The Stranger* (1946) e *Touch of Evil* (1958), e atuou em *The Third Man* (1949), clássicos do gênero *noir* no cinema. As histórias *hard-boiled*, então, com influência do cinema, e como afirma Woody Haut (1995) em *Hardboiled Fiction*,

*Pulp Culture and the Cold War*, em relação à emergência do estado de paranoia que pairava sobre a América no pós-guerra, tomaram um rumo sombrio, explicitamente erótico e consideravelmente mais violento do que as manifestações do gênero nas décadas anteriores.

Mais do que uma tematização da paranoia americana, as histórias de Jim Thompson e David Goodis abordavam “o estado de paranoia”, como aponta Haut a partir das considerações de Gilles Deleuze e Felix Guattari, como uma “reação” às condições sociais patológicas e aos estados culturais moldados por forças políticas, sociais, econômicas, mais do que por meramente uma psicopatologia. O narrador-personagem de *The Killer Inside Me* vai ao encontro dessa afirmação. Lou Ford é um policial de uma cidade do interior do Texas que se reconhece doente, um psicopata. No decorrer do romance, a voz de Lou, a voz da ordem, dos valores morais, da família e da paranoia republicana, segundo Haut, passam a dar lugar ao assassino que constantemente demanda a simpatia do leitor, como será analisado pormenorizadamente adiante, utilizando de uma cumplicidade articulada pelos elementos de masculinidade ativados pela narrativa *hard-boiled*. Thompson recorre a dois modelos de masculinidade para projetar sobre o leitor o assassino, a patologia, que parecia estar confinada no corpo de Lou Ford, colocando o leitor diante do cenário caótico da paranoia americana e pondo em questão a própria América, e a “ideia de América” produzida no período da Guerra Fria. A perversão do Assassino em Lou Ford, a transgressão da ordem que o próprio Lou incorpora como policial, como agente da lei, passa a ser a realização dos anseios por transgressão do leitor comum, projetados no romance. Sobre essa engenhosa estratégia, Thompson “geopolitiza” a psicopatologia e ataca a paranoia e o ideal moral norte-americano. Assim, como aponta Haut (1995, p. 18): “com a transgressão como uma necessidade, a melhor ficção cultural *pulp* é uma reação contra a aquiescência da cultura aos fatores sociais que induzem paranoia. Em todo lugar desejo é manufaturado e lei é circunscrita por aquilo que ele nega”<sup>xliv</sup>.

O romance de Jim Thompson simboliza certa ruptura da nova geração de escritores com os precursores dos romances *hard-boiled*. *The Killer Inside Me* incorpora, na pseudo-dicotomia Lou Ford e o Assassino, o homeopático deslocamento do interesse do público pelas histórias de detetive para as *crime fictions*, assim como a dicotomia na história das *pulp fictions* e posteriormente da cultura de massa entre *bandit fictions* e as *western fictions* de *frontier heroes*.

Os estudos de Michael Denning sobre as *dime novels* norte-americanas, entre elas as *bandit fictions*, contextualizam essas narrativas no momento de unificação dos Estados

Unidos da América, quando a anexação de territórios, como o oeste norte-americano e parte das fronteiras com o México, traziam as leis, tanto jurídicas quanto de mercado, das metrópoles, para um território geopoliticamente instável. Como Christopher Breu chama atenção, histórias de bandido, com referência direta a eventos pressupostamente reais, cortam a cultura americana de Molly Maguire a Bonnie and Clyde, porém o que interessa imediatamente a este estudo é a forma como as *bandit fictions*, como emergência de uma utopia, em termos jamesonianos, aparece em relação de contraste com as histórias de *frontier heroes*. Se, por um lado, o *frontier hero* figura nas folhas das *dime novels* como um agente da lei, um modelo de masculinidade, que, para R. W. Connell, reterritorializa o controle da metrópole baseado nos valores racionais e incorpora o ideal americano colonial de autonomia, por outro lado, o *outlaw* (fora da lei), como Jesse James e Billy the Kid, parece suprir, ainda de forma utópica, o mesmo desejo de controle e de autonomia do leitor norte-americano, porém, a essa relação, acrescenta-se a força desviante do “fora da lei”, do lado “negativo” da moeda que se tornaria o herói *hard-boiled*. Os heróis de Dashiell Hammett, como Sam Spade e Ned Beaumont, assim como Phillip Marlowe, de Raymond Chandler, e Lew Archer, de Ross McDonald, circulam pelo modelo de justiça do *frontier* e do banditismo do *outlaw*, mas é entre Lou Ford e seu “pseudo-outro”, o Assassino, que a dicotomia compósita do herói *hard-boiled* ganha uma forma autoreferencial.

A apresentação de Lou Ford, personagem e narrador, merece singular atenção a fim de compreender como o embate entre *frontier hero* e *outlaw* é acionado para compor o cenário de paranoia, cinismo e reflexão sobre a América a partir das implicações da produção e dos produtos das masculinidades em jogo nas narrativas *hard-boiled* e sua manifestação *noir*. Lou Ford narra um evento corriqueiro: ele termina sua torta e seu café, quando é questionado pela garçonete do restaurante por que não porta uma arma, visto que é um policial. O personagem responde que Central City, cidade do interior do Texas, fruto do “boom” da exploração de petróleo, era livre de marginais e, ainda, prossegue Lou, “*people are people, even when they’re a little misguided. You don’t hurt them, they won’t hurt you. They listen to reason.*” (THOMPSON, 1980, p. 3). O capítulo progride por mais alguns parágrafos em que o narrador em primeira pessoa se apresenta virtuoso, amável e principalmente integrado à Central City. Porém, é importante notar que a fala de Lou a respeito das pessoas já demonstra a ironia que percorre todo o livro: “*they listen to reason*”. Essa razão aparentemente falta ao Assassino em Lou Ford, seguindo o raciocínio do personagem. Contudo, como se pretende analisar adiante, tal razão guia os atos de violência e teatral insanidade do Assassino e é ostentado nos valores

de masculinidade, como controle e virilidade, ao mesmo tempo em que pretensamente está contido no discurso de Lou Ford a fim de ser constantemente colocado em questão.

A fé de Lou Ford na razão, para Dorothy Clark (2009), em “*Being’s Wound: (Un)Explaining Evil in Jim Thompson’s The Killer Inside Me*”, sistematiza a crítica de Thompson à crença otimista norte-americana na razão. Para a autora, a fé americana na razão, emoldurada pela linguagem coloquial e pelas opiniões que parecem tão familiares ao imaginário cultural, à Central City, é o ponto central da estratégia de Jim Thompson na busca por prender Lou Ford às formas que a utopia liberal do capitalismo norte-americano tomou no campo de relações sociais. No capítulo “*Men of Reason*”, R.W. Connell chama atenção para a importância da racionalização, não apenas subjetiva, das masculinidades hegemônicas, mas também dos meios de produção e do conhecimento técnico, o que faria a manutenção do *status* garantido pela ideologia patriarcal. Assim, Connell (1995, p. 164) afirma: “o capitalismo avançado significou o aumento da racionalização não apenas nos negócios, mas na cultura como um todo – cada vez mais dominada pela razão técnica, ou seja, razão focada na eficiência mais sobre os meios do que nos fins”<sup>xlv</sup>. Dito isso, é razoável supor que a construção de Lou Ford, nos primeiros capítulos do romance de Thompson, e a estratégia narrativa incorporada pela *persona* que ele vem a se tornar, como será abordado adiante, apresenta uma crítica à fragilidade da fé americana na razão e das forças ideológicas, políticas, econômicas e culturais que a compõem e fortalecem.

Jim Thompson apresenta um personagem que ecoa, como sugere Dorothy Clark, a figura de Gary Cooper, ícone de filmes sobre o oeste norte-americano – claras adaptações hollywoodianas de *pulp western fiction* –, que, após ser premiado com o Oscar de melhor ator por *Sargent York*, em 1941, e *High Noon*, em 1952, consolidou-se como ideal de masculinidade norte-americana<sup>10</sup>. É certamente importante ressaltar o deslocamento da hegemonia do ideal de masculinidade de valores vitorianos, que dava formas ao modelo “*self-made men*” na cultura de massa norte-americana, para o modelo de masculinidade que passa a fortalecer a figura do “*masculine citizen-consumer*”, o cidadão consumidor masculino, analisado por Steven T. Sheehan (2006) em *Costly Thy Habit as Thy Purse Can Buy: Gary*

---

<sup>10</sup> Em *American masculinities: a historical encyclopedia* (CARROLL, 2003), Gary Cooper é retratado símbolo de masculinidade entre as décadas de 1920 e 1950, e sua imagem descrita como “*the simple confidence of an America flush with the patriotic triumph of the Post-World War II era, as well as the moral certainty that typically characterized the United States through much of the conservative 1950’s*” (CARROLL, 2003, p. 110). A simples confiança de uma América eufórica com o triunfo patriótico da era Pós-Segunda Guerra, bem como com a certeza moral que tipicamente caracterizava os Estados Unidos durante grande parte dos conservadores anos de 1950.

*Cooper and the Making of the Masculine Citizen-Consumer*. Em seu artigo, Sheehan dedica-se a compreender como as necessidades de mercado deslocaram o ideal de masculinidade hegemônica que encenava nas produções culturais de massa os valores de masculinidade ligados ao homem da produção de bens, o “*self-made man*” e o “*frontierman*”, para valores ligados ao homem do consumo. Mais intrigante ainda é o fato de essa mudança de paradigmas ligada a valores de masculinidade tenha incorporado justamente o herói que outrora carregava consigo a bandeira da autonomia e do controle de “*self-made man*” e “*frontiersman*”. Steven Sheehan, assim, produz uma importante leitura, ao encontro da reflexão de Erin Smith e a partir dos estudos de masculinidade de R. W. Connell, sobre a figura de Gary Cooper, mas, principalmente, sobre a relação entre ideologia, mercado, masculinidade e cultura de massa nos Estados Unidos da América durante a primeira metade do século XX:

Em particular, mudanças na imagem de estrela de Gary Cooper traçaram paralelos com a mudança nos ideais dominantes de masculinidade norte-americana. A imagem da era da Depressão de Cooper incorpora discursos de autocontrole, independência, caráter e *glamour*, portanto, reconciliando muitos elementos do *self-made man* com a masculinidade calejada, forte e simples. O consumidor masculino da década de 1930 ativamente consumia e manipulava os acessórios que sinalizavam sua sexualidade. Como seu *glamour* agora dependia de seu próprio poder de manipular *commodities*, o consumidor masculino liberou sua sexualidade dos caprichos femininos. Somado a isto, porque a nova masculinidade hegemônica ligava sexualidade a consumo, ela excluía aqueles que não podiam pagar o preço da entrada – negros e homens de classe baixa. Além disto, ao ajudar a revitalizar a economia, o consumidor masculino da Depressão, como o *self-made man* do século XIX, cumpria com seu dever cívico de servir à nação e ao bem público. Portanto, o ideal do consumidor masculino responsável reinstituía a subordinação da feminilidade e de masculinidades alternativas, enquanto que simultaneamente desenhava uma conexão entre consumo masculino e os direitos e responsabilidades da cidadania. (SHEEHAN, 2006, p. 104)<sup>xlvi</sup>.

A possível referência em *The Killer Inside Me* a Gary Cooper, e para além disso, à imagem de Cooper que atualiza tais transformações sociais, políticas e econômicas na cultura norte-americana, permite vincular ainda mais Lou Ford a um alvo da crítica de Jim Thompson à “ideia de América” que, como fantasia cultural, nos termos de Christopher Breu, cortava a produção de subjetividade e de masculinidades na América.

Retomando a frase “*people are people, even when they’re a little misguided. You don’t hurt them, they won’t hurt you. They listen to reason*”<sup>11</sup> (THOMPSON, 1980, p. 3), que parece essencial a este trabalho, é possível notar uma superficialidade proposital em seu argumento, mais um ponto da estratégia de crítica ao ideal de masculinidade que se consolidava no

---

<sup>11</sup> Pessoas são pessoas, mesmo quando elas são um pouco desencaminhadas. Você não as machuca, elas não te machucam. Elas escutam a razão.

imaginário cultural norte-americano. A utilização do senso comum “*people are people*”, o uso do termo “*a little misguided*” (um pouco desencaminhadas) em tom conservador, compassivo, e a credulidade na razão, na lei, em um modelo de justiça é a primeira aparição dos elementos que farão a aproximação de Lou Ford com uma masculinidade que se avizinha aos valores do *frontier man*, de um discurso comum aos valores da classe média norte-americana, e, seria possível dizer, com a figura do leitor ideal. No decorrer do romance, Lou tem sua fala marcada por um número considerável de ditos populares, como: “*Haste makes waste, in my opinion*” (THOMPSON, 1980, p. 5); “*where there’s a will there’s a way*” (p. 15); “*The man with the grin is the man who will win*”(p. 38). A presença de ditos populares parece estrategicamente pensada para fortalecer a ligação entre Lou Ford e a “voz da razão”, “*They listen to reason*”.

É interessante observar, ainda, que Lou Ford faz uso constante da “fala do outro” para se expressar. Com frequência ele recorre aos ensinamentos de seu pai:

*I don't have much trouble with drunks. Dad taught me they were touchy as all hell and twice as jumpy, and if you didn't ruffle'em or alarm'em they were the easiest people in the world to get along with. You should never bawl a drunk out, he said, because the guy had already bawled himself out to the breaking point. And you should never pull a gun or swing on a drunk because he was apt to feel that life was danger and act accordingly* (THOMPSON, 1980, p. 36)<sup>xlvii</sup>.

A figura do pai e a “fala do outro” podem estar intimamente ligadas, como é observável na citação acima. A fala atribuída por Lou ao pai está repleta de expressões e linguagem extremamente coloquiais, como “*touchy as all hell*”, “*twice as jumpy*”, “*ruffle'em*” e “*alarm'em*”. As marcas de oralidade podem ser relacionadas ao uso recorrente de ditos populares, suas implicações ideológicas e sua territorialidade. As pistas da relação entre a voz do pai e a voz geopolítica do outro, presentes na linguagem da narrativa de Thompson, são mais bem observadas se amparadas pela lente das reflexões de Deleuze e Guattari sobre o pai, ou, como os autores ironizavam, em *O Anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 1974), o reducionismo papai-mamãe.

Na crítica acalorada do movimento de 1968, Deleuze e Guattari (1974, p. 282) atacam o que eles acreditam ser a vitória psicanalítica da essência, segundo a qual o desejo estaria essencialmente preso à família, à “última territorialidade do homem privado”. O ataque dos pensadores franceses à psicanálise concentra-se, assim, na maneira como o pai passa a ser uma figura desconectada de sua produção histórica, econômica e cultural. Analisando o pensamento de Deleuze e Guattari, Durval Muniz de Albuquerque Jr. chama a atenção para o

fato de que, por influência da edipianização dos sujeitos, ponto nevrálgico da crítica pós-estruturalista a Freud,

o nome do pai ou o não do pai serve de origem a uma identidade de sujeito masculino que se elabora como sua projeção, como sua continuação ou como distanciamento doloroso e traumático. O papai-mamãe é colocado sempre como ponto de partida para se pensar qualquer sujeito, sua identidade, sua masculinidade, na origem, Édipo, embora em triângulo pouco virtuoso (ALBUQUERQUE, 2002, p. 113).

O que se observa em *The Killer Inside Me* é justamente a expansão da função do pai na narrativa. Lou Ford, que aos poucos se torna uma *persona* criada pelo Assassino, uma máscara de sobriedade, utiliza-se do conteúdo da fala de seu pai, seu tom coloquial e sua fluidez nos valores morais comuns à Central City, para consolidar a imagem que afirma o caráter e os valores familiares. A fala do pai, para além de seu conteúdo, é a fala de controle, da justiça e da honra que Lou busca incorporar. Contudo, o que a estratégia que compõe a *persona* de Lou Ford evidencia é justamente como a voz do pai é historicamente construída, territorial, ideológica, uma rede de forças que constituem subjetividades e masculinidades. Tais questões parecem ir ao encontro do que afirmam Deleuze e Guattari:

A posição familiar é sempre e apenas um estímulo do investimento do campo social pelo desejo: as imagens familiares só funcionam se se abrirem às imagens sociais, com as quais se acasalam ou opõem através de lutas e compromissos; de modo que o que é investido através dos cortes e segmentos de famílias são os cortes econômicos, políticos e culturais do campo em que estão inseridos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 281).

À medida que a voz do narrador desloca-se de Lou Ford para o Assassino, ou ainda, para “*the sickness*” (a doença), o discurso de Lou Ford, por seus traços de sobriedade e territorialidade, passa a ser uma máscara da patologia ironicamente sugerida. A voz do Assassino surge, de fato, no terceiro capítulo do *The Killer Inside Me*. O narrador em primeira pessoa relembra o evento da prisão de seu irmão de criação, Mike, de seu retorno à Central City e sua morte, eventos que acabaram por destruir a vida de seu pai. É entre o diálogo de Lou e Joe e as digressões do narrador, em itálico, que surge a voz que admite os crimes atribuídos a Mike:

“No,” I said. “Dad and I knew Mike hadn’t done it. I mean” – I hesitated – “knowing Mike, we were sure he couldn’t be guilty.” *Because I was. Mike had taken the blame for me. “I wanted Mike to come back. So did Dad.” He wanted him here to watch over me* (THOMPSON, 1980, p. 20)<sup>xlviii</sup>.

O uso do itálico, como marca da voz do Assassino, fica evidente quando se submete a primeira aparição desse estratagema a suas outras ocorrências no romance de Thompson. A forma como o narrador nomeia aquele que o romance articula como sendo o Assassino, “*the sickness*”, é apresentada em itálico por todo o texto, assim como o pronome “*he*” quando a ele se dirige. O itálico aparece como marca reflexiva em diversas passagens do romance, muitas vezes, acentuando a presença de um outro, um elemento externo, que, no decorrer do romance, se apodera da voz narrativa. Essa transição é perceptível ao se observar a aparição do itálico no segundo capítulo, em que grifa uma pretensa consciência no momento do romance em que Lou Ford apresentava-se como cidadão exemplar e procura resistir à prostituta masoquista que acabaria por ser a primeira vítima do romance: “and off in the night somewhere a voice seemed to whisper to forget it, *forget it, Lou, it’s not too late if you stop now. And I did try, God knows I tried*” (1980, p.14). As manifestações dessa voz, grifada em itálico, povoam os capítulos seguintes do romance, e, assim como a admissão de culpa citada anteriormente, passam rapidamente a fazer ver o surgimento da “*sickness*” no romance, como se pode observar na elaboração do primeiro assassinato do romance:

Yes maybe I was taking things pretty calmly, but I’d gone through the deal so often in my mind that I’d gotten used to it. *Joyce and Elmer were going to die. Joyce had asked for it. The Conways had asked for it. I wasn’t any more cold-blooded than the dame who’d have me in hell to get her own way. I wasn’t any more cold-blooded than the guy who’d had Mike knocked from an eight-story building.* (THOMPSON, 1980, p. 44-45)<sup>xlix</sup>.

O assassinato de Joyce Lakeland e Elmer Conways, no sétimo capítulo de *The Killer Inside Me*, ilustra uma série de mudanças no romance passíveis de serem observadas metonimicamente pela estratégia do uso do itálico, que, como marca reflexiva ou uma voz consciente de Lou Ford, começa a dar lugar ao discurso sádico da “*sickness*”: “I didn’t say anything for a minute. But I thought, *That’s what you think, honey. I’m doing you a favor by not beating your head off*” (1980, p. 58-59)<sup>1</sup>. O mesmo acontece com o narrador ao transformar Lou Ford em *persona*, fazendo com que a presença das frases reflexivas em itálico se torne desnecessária, visto que a voz antes grifada passa a ser a voz narrativa, o que pode explicar a escassez e quase desaparecimento dessa estratégia narrativa na segunda metade do romance. O Assassino em Lou Ford, então, perde o papel que talvez nunca de fato tenha ocupado, o de narrador.

Os valores incorporados por Lou Ford, a partir desse “*plot twist*”, começam a ser fortemente relacionados à fraqueza, ingenuidade e submissão. Lou e toda a névoa de valores



morais e geográficos são fantoches na mão do Assassino em Lou Ford, esse que passa então a se distanciar por meio da ironia da *persona* que o esconde. Nesse ponto da narrativa, o Assassino toma seu lugar no diálogo com o leitor implícito no texto, reafirmando os elementos de masculinidade que evocavam a simpatia do leitor empírico acostumado a buscar, como observado nos apontamentos de Erin Smith, uma resposta ao mal-estar provocado pelas ansiedades da sociedade capitalista norte-americana, ou, ainda, a lidar com tais questões apoiadas por fantasias culturais, nos termos de Christopher Breu, comuns às narrativas *hard-boiled*. O Assassino em Lou Ford está absolutamente sob controle e permanece frio ao agir guiado ironicamente pela razão, ao contrário do cidadão comum americano, simbolizado inicialmente pela personagem, que, ao mesmo tempo em que colhe os frutos do desenvolvimento econômico norte-americano no pós-guerra, é dominada pelo medo e pela paranoia dos anos de “*McCartismo*”.

A masculinidade em jogo na *persona* de Lou Ford não apenas é ironizada pela figura emergente do Assassino como, o que é ainda mais relevante, é inferiorizada diante do ideal de masculinidade que ele ativa. Viu-se que Lou Ford é composto pela ingenuidade geográfica do herói local, uma referência ao herói *frontier*. Thompson deixa esse ponto ainda mais claro quando, no sexto capítulo, capítulo da queda da voz narrativa de Lou Ford, relaciona a decadência de Central City, usada e descartada pelo ciclo de exploração do petróleo no Texas, com o momento em que Lou sucumbe à “*sickness*”:

*Here in the oil country you see quite a few places like the old Branch house. They were ranch houses or homesteads at one time; but wells were drilled around' em, right up to their doorsteps sometimes, and everything nearby become a mess of oil and sulphur water and red sun-baked drilling mud. The grease-black grass dies. The creeks and springs disappear. And then the oil is gone and the houses stand black and abandoned, lost and lonely looking behind the pest growths of sunflowers and sage and Johnson grass.*

*The Branch place stood back from Derrick Road a few hundred feet, at the end of a lane so overgrown with weeds that I almost missed it. I turned into lane, killed the motor after a few yards and got out (THOMPSON, 1980, p. 46) <sup>li</sup>.*

De trás das ervas daninhas, dos efeitos da decadência e do abandono, o Assassino de Thompson se dirige ao local do crime. A fala do narrador parece ecoar um discurso político, que clama pela simpatia do leitor com quem o texto dialoga, que convoca sua cumplicidade e que, de certa forma, marca a passagem do homem decadente, ingênuo, ultrapassado e ordinário que a *persona* de Lou Ford simboliza, para o homem do controle, da vingança e da euforia, do Assassino em Lou Ford.

Elmer Conway, personagem assassinado no sexto capítulo, é caracterizado como o bêbado que esbanja a fortuna do pai, também alvo da vingança de Lou, que, apaixonado por Joyce Lakeland – prostituta envolvida com Lou Ford no golpe contra Elmer –, se entrega aos sentimentos que o levaram à traição e à morte. Joyce é uma prostituta indesejada em Central City, masoquista, disposta a enganar seu cliente rico e apaixonado e que mais tarde se torna a testemunha capaz de desmascará-lo. Amy é a namorada de Lou, moça de boa família em busca do casamento, que protagoniza cenas de ciúmes, de cobranças cotidianas e de pequenas discussões. Tanto Joyce quanto Amy são projeções de Helena, governanta que Lou afirma tê-lo molestado quando criança e ter sido o gatilho de sua doença (*sickness*) e pivô da desavença com seu pai. As três personagens assassinadas por Lou Ford somam elementos para a análise da estratégia de aquisição de simpatia do narrador.

Elmer é o homem fraco, o oposto da figura da masculinidade hegemônica, marcada por virilidade, controle e razão, que Lou imprime sobre si. Joyce carrega elementos da *femme fatale*, e incorpora não só a baixeza moral aos olhos de Central City, espaço da narrativa e do imaginário popular, como é uma ameaça ao narrador em primeira pessoa. O assassinato de Amy, por sua vez, é tido como a parte cômica do romance, em que o narrador aborda um suposto confronto de gêneros, conflitos conjugais cuja trivialidade dos casos e o tom jocoso da narrativa dirigem-se claramente ao leitor, funcionando como ferramentas para a construção da empatia buscada pelo narrador durante todo o romance. Esses crimes estão ligados pelo desejo de vingança da morte do irmão Mike e da separação do pai, mas também atenuam e explicam a “*sickness*”, e lhe conferem sentido, mesmo que no decorrer do romance fique claro que Lou Ford faz uso de tais explicações da mesma forma que gerencia sua *persona*. Contudo, é interessante notar que a vingança empreendida por Lou é uma motivação comum aos romances *hard-boiled*, como *Long Goodbye*, de Raymond Chandler (1953), e aciona a fantasia de autonomia que Erin Smith sublinhava no jogo hermenêutico presente nas narrativas policiais norte-americanas das décadas de 1930 e 1940.

Cabe aqui apontar, brevemente, para a teoria de Dennis Porter, mais tarde revisitada e encorpada por Greg Forster, que propõe ler a narrativa policial como um jogo de excitação, tendo como referência e tomando como base o caso *fort/da* apresentado por Freud (2004) em *Além do Princípio do Prazer*. Forster sugere que o leitor imerso no jogo proposto por essas narrativas emularia em um ambiente seguro o preenchimento do desejo, desejo esse que, aos olhos de Breu, por influência de Jameson, seria de ordem cultural, política. Dessa forma, o

Assassino em Lou Ford afirma-se como uma fantasia cultural, faz uso desse lugar, para paulatinamente se inserir no olhar do leitor.

O romance de Jim Thompson, assim como alguns de seus contemporâneos, principalmente Mickey Spillane, foi acusado de conservar a misoginia, o racismo e a apologia à violência e à masculinidade hegemônica, claramente produto e produtora desses valores. No entanto, Thompson recorre e aprimora o “jogo” com o leitor, ativa os elementos de masculinidade que cortam a cultura norte-americana, de modo a produzir um espelho que permita refletir a psicopatia. Como Lou Ford tenta propor, a dimensão da “*sickness*” é maior do que o personagem de Ford, ela se manifesta no próprio leitor, não pessoalmente, visto que esse leitor não pode ser pessoalizado, mas no corpo social que compartilha dos valores ativados criticamente no romance. Tal estratégia convida esse público a avaliar seu lugar de cúmplice, o que desloca a relação do crime como um mero sintoma ou patologia individual ou ainda da ideia de índole e caráter que estaria ligada ao discurso politicamente mais conservador, e que habita irônica e propositadamente o discurso de Lou Ford. O assassinato é no fim do romance um fenômeno coletivo. No curto capítulo vinte e cinco, o narrador inicia todos os parágrafos com o pronome “você” (*You*), em tom reflexivo e, ao mesmo tempo, em diálogo direto com leitor, seu cúmplice, que o acompanhou por todo o romance, Lou Ford se prepara para a despedida:

*Yeah, I reckon that's all unless our kind gets another chance in the Next Place. Our kind. Us people.  
All of us that started the game with a crooked cue, that wanted so much and got so little, that meant so good and did so bad. All us folks. Me and Joyce Lakeland, and Johnnie Pappas and Bob Maples and big ol' Elmer Conway and little ol' Amy Stanton. All of us.  
All of us (THOMPSON, 1980, p. 244) <sup>lii</sup>.*

O pronome se desloca para a primeira pessoa do plural, “*you*” passa a ser “*us*”, *Central City*, Cidade Central, torna-se *Next Place*, o Próximo Lugar, em maiúsculo, para não haver dúvida sobre o substantivo próprio: o Assassino múltiplo e geográfico termina não em Lou Ford apenas, mas entre nós.

**2ª PARTE**

**MANDRAKE E O HARD-BOILED: MASCULINIDADE(S) EM AÇÃO NO HERÓI  
RECORRENTE DE RUBEM FONSECA**

#### 4. O CASO F.A, MANDRAKE E DIA DOS NAMORADOS: MASCULINIDADE(S) E ALTERIDADE

A primeira aparição do personagem Mandrake, de Rubem Fonseca, data de 1967, no conto “O Caso F.A.” que compõe o livro *Lúcia McCartney*. Oito anos depois, em 1975, o advogado dá as caras no conto “Dia dos Namorados”, no livro *Feliz ano novo*, que marca a carreira do escritor carioca pela maturidade, pela qualidade dos contos e pela censura sofrida. A publicação seguinte, *O cobrador*, de 1979, traz Mandrake no conto homônimo, bem como os personagens que já constituem o recente universo do “detetive” fonsequiano, Raul, Guedes, Wexler, em uma trama que mantém o ritmo policialesco já conhecido e mergulha mais profundamente nos traços que contornam Mandrake, de charutos e vinhos ao deboche. Mesmo que a “grande arte” envolvendo o herói de Rubem Fonseca só viesse em 1983, no conto de 1979, “Mandrake”, o tabuleiro está montado e as apresentações feitas: “Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, eu disse” (FONSECA, 1979, p. 93).

À primeira vista, a análise dos contos de Rubem Fonseca, cujo personagem principal é o advogado Mandrake, forneceria uma espécie de padrão ou mesmo um esboço tipológico do gênero policial tateado pelo autor nos seus primeiros contos. Por exemplo, seria possível afirmar, como faz Tânia Pelegrini (1999, p. 92) em relação ao romance *A Grande Arte*, que os contos em questão fazem parte de uma forma de narrativa policial cuja estrutura temática privilegia o “por que matou?”, conceito *ad hoc* que dá visibilidade às motivações do crime e que, segundo a autora, colocaria Rubem Fonseca na corrente americana da tradição do romance policial, aquela que se distancia do enigma clássico. A perspectiva trazida pelos estudos sobre o *hard-boiled* norte-americano, utilizada até aqui, apresenta uma leitura paralela sobre a trama policial de que Pelegrini se vale para apontar a presença do gênero na obra fonsequiana, que, segundo a autora, supera seus antecessores: “Fonseca é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar (conforme insinuou-se até aqui) se o rótulo ‘policial’ é realmente adequado para suas narrativas” (1999, p. 93).

No entanto, em “O Caso F.A” não há um crime a ser solucionado. Mandrake presta serviço a um homem rico e influente que se apaixona por uma jovem prostituta. Não há um inquérito em andamento e, sim, à primeira vista, uma trama que se desenvolve ao redor de

uma jornada do advogado pelo submundo da prostituição carioca. No conto “Dia dos Namorados”, o banqueiro J.J. Santos é extorquido pela travesti Viveca e recorre a Mandrake, o que também não implica em um inquérito e suas motivações. Por fim, o conto “Mandrake”, de maior fôlego em complexidade do enredo e número de páginas, traz o advogado/detetive envolvido com a investigação do assassinato de Marly, amante do magnata Cavalcante Méier. Porém, o conto dá pistas de seus principais objetos temáticos, e é possível sugerir que esses não sejam nem o assassinato nem propriamente as motivações do crime.

Está na superfície de “Mandrake” a ironia que ativa a crítica ao golpe que instaurou a ditadura militar vigente na década de setenta com considerável apoio das elites, em parte incorporadas por Cavalcante Méier, “fazendeiro, exportador, suplente de Senador por Alagoas, serviços prestados a revolução” (FONSECA, 1983, p. 93). Também salta aos olhos do leitor os ornamentos da ambientação fonsequiana, o caminho do personagem pela mansão na Gávea Pequena, a constante referência aos vinhos portugueses e a dedicação descritiva das curvas de Berta, de tal forma que o desfecho, por mais que contenha suas surpresas, não é exatamente o clímax do conto. O foco, então, pode não estar exatamente em “por que matou?”, nas motivações, mas sim, como observado nos capítulos anteriores a respeito do *hard-boiled* norte-americano, em “como o caso progride” (“*how it moves along*”). Aqui, o que comumente é tomado como “ornamento” ou *sub-plot* ganha seu lugar de destaque na narrativa. A relevância da progressão do caso nos contos de Fonseca aqui analisados diz respeito, nas narrativas *hard-boiled*, não apenas à reverberação do crime na história do detetive, aspecto que, tal como foi pormenorizado nos capítulos anteriores, é consenso entre os estudiosos do gênero, mas também abre a possibilidade de uma profunda abordagem da fantasia cultural masculina, capaz de reforçar hegemonias e propor reflexões, simultaneamente, muitas vezes.

A poética fonsequiana, a cuidadosa e genial linguagem empregada minuciosamente em contos e romances, atribuindo velocidade à narrativa, chiste, humor e sonoridade aos diálogos, encantaram a academia e renderam uma quantidade considerável de estudos sobre a obra de Rubem Fonseca. É comum que, também por conta de tais qualidades literárias, a face policial do autor apareça como uma opção estratégica pelo gênero. Essa noção, como explicitado, aparece com frequência em *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*, de Tânia Pellegrini (1999), e está presente em sua interrogação da compatibilidade de Fonseca com o gênero policial. Em uma leitura semelhante, Angela Prysthon afirma:

O enredo policial é uma desculpa para a enumeração de passatempos sofisticados de vítimas e algozes, um suporte para citações óbvias ou elípticas, um coadjuvante para a crônica dos costumes – não raro meio inusuais – de ricos cariocas, *yuppies* ou artistas e intelectuais da elite (PRYSTHON, 1999, p. 18).

Essa visão da obra de Rubem Fonseca em relação ao gênero policial pode ser relativizada se forem abordados mais de perto os pormenores das manifestações literárias do que se convencionou entender como obras pertencentes ao gênero policial. Tomando como ponto de partida as minúcias da tradição *hard-boiled*, principalmente a partir de sua condição de obra popular, o que a aproxima das questões contemporâneas de masculinidades, pode-se problematizar o modo como as fantasias de masculinidade motoras dos textos *hard-boiled* – comumente tomados como referencial para a leitura de Rubem Fonseca como um autor de literatura policial, ou pelo menos um autor que flerta com o gênero – está em jogo nos contos fonsequianos envolvendo o personagem Mandrake.

Antes de se abordar propriamente os contos que compõem o *corpus* deste estudo, é relevante observar brevemente a intensidade da temática da masculinidade na obra de Fonseca usando metonimicamente o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, do livro *Os Prisioneiros*. Diante do corpo de Elza Wierck, trava-se um duelo entre o médico legista e um amigo da vítima. A competição fica evidente pelas constantes indicações deixadas pelo narrador: “‘Você aguenta?’, perguntou o legista. Um sorriso leve perpassou pelos seus lábios... ‘Afim, você era amigo dela...’” (FONSECA, 2004, p. 27).

Para além dos apontamentos da narrativa que reforçam a competição entre a virilidade do jovem industrial, frágil e sofisticada, recorrente na obra de Rubem Fonseca, e o controle do legista, munido de suas habilidades com o manejo do bisturi e da frieza com que lida com o cadáver nu e belo de Elza, na tentativa de ostentar seu profissionalismo e autocontrole, está uma delicada cumplicidade com o leitor contemporâneo, tocado pela política das masculinidades e ciente das implicações desse duelo para a honra e a virilidade dos competidores. É perceptível nesse conto de Rubem Fonseca a intenção de compor um painel de fragmentos dos valores contemporâneos urbanos, com tons “hiper-realistas”, como aponta Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003). Para tal fim, o autor apresenta as tensões geradas pelas questões de masculinidade(s) contemporâneas, suas implicações institucionais e na produção de subjetividade urbana. Mas, ainda, rapidamente se faz visível que esse é um duelo entre masculinidades. Nesse pequeno trecho do conto vê-se que a tensão do encontro entre masculinidades é a protagonista de uma narrativa mórbida. É essa tensão entre

masculinidades, tão latente em “Duzentos e vinte e cinco gramas”, que será investigada nos contos seguintes.

“O Caso F.A.” aprofunda um ponto que norteia este projeto: as questões de masculinidades emergentes das consonâncias entre a tradição da literatura policial norte-americana, *hard-boiled*, e a narrativa de Rubem Fonseca. Em torno de um *plot* com diversas características *hard-boiled*, mais precisamente, com consideráveis semelhanças com um dos *sub-plots* do romance *The Long Goodbye*, de Raymond Chandler (2005), Mandrake se utiliza do conhecimento do “submundo” da prostituição, de investigação empírica nos moldes de Dashiell Hammett e de violência física e pragmática à moda Mickey Spillane, para resgatar uma prostituta de um prostíbulo a mando do importante, rico e apaixonado F.A.

Em *The Long Goodbye*, há um hiato nas investigações do caso Terry Lennox que é ocupado por curtas estórias que compõem o cotidiano de Philip Marlowe. Essas estórias são parte do interessante projeto que Chandler desenvolve na composição de um mapa de Los Angeles detalhado por pequenos retratos de personagens da cidade. A *L.A* de Chandler, em sua decadência moral, se estrutura sob os pés de Marlowe, mas ganha de fato vida nesses espaçados retratos urbanos. Em um deles, Mr. Simpson W. Edelweiss entra no escritório de Marlowe e é descrito como um “pequeno visivelmente cansado homem, entre os quarenta e oito, cinquenta anos, pés e mãos pequenas, usando um terno marrom de mangas longas demais, e uma tensa gola branca (*White-collar*) atrás de uma gravata roxa com diamantes negros nela.” (CHANDLER, 2005, p. 486). A descrição de Raymond Chandler – conhecido pelo uso de elementos de decoração e moda para referenciar a qual estrato social pertence o personagem, e assim criticar a sociedade norte-americana e sua ilusão de mobilidade social – ilustra uma certa distinção de masculinidades que ocorre homeopaticamente em todo o romance.

A referência ao “*White-collar worker*” é nítida, ainda que as proporções desse arquétipo de classe na América do Norte precisem ser sublinhadas, uma vez que se busca compará-lo com as elites brasileiras. O “*White-collar worker*” é um termo americano para assalariados com formação acadêmica ou que exercem função gerencial e administrativa, em comparação com o “*Blue-collar worker*”, o operário. Contudo, o termo é usado com considerável frequência por Chandler no decorrer de sua obra com tom pejorativo. O “*White-collar worker*” está muito mais próximo no imaginário *hard-boiled* do homem ordinário de classe média ou de um bem-sucedido empresário, do que propriamente da elite norte-americana, mas comumente vistos como frágeis e ingênuas peças da homogênea massa social,



da qual Marlowe se destaca. Mr. Edelweiss é um judeu com posses que procura por sua esposa de vinte e quatro anos. A jovem esposa de Edelweiss já havia fugido outras vezes com outros homens, limpado a conta bancária do casal e voltado alguns meses depois. Porém dessa vez ele temia que sua amada esposa, mesmo não tão boa para seus padrões, mas de grande coração, pudesse ser tomada pela vergonha e não retornar como de costume. Mabel, a esposa, havia fugido com o barbeiro católico Kerrigan. Edelweiss ao comentar sobre o amante de Mabel diz:

Monroe Kerrigan. Eu não pretendo criticar (*to knock*) os católicos. Existem muitos maus judeus também. Este Kerrigan é um barbeiro quando trabalha. Eu não estou criticando (*ain't knocking*) barbeiros também. Mas muitos deles são vagabundos e apostadores em cavalos. Não muito confiáveis (CHANDLER, 2005, p. 487) <sup>liii</sup>.

O inofensivo Mr. Edelweiss se recusa a criticar, ou ainda, a bater, aborrecer ou se opor violentamente, como a polissemia do verbo “*to knock*” sugere. Marlowe propõe a Mr. Edelweiss que ele vá à polícia, pois não só o detetive estava absolutamente disperso com o caso Lennox, como se tratava de um caso de desaparecimento. Mr. Edelweiss responde: “Não, eu vou aborrecer (*knocking*) a polícia, quero isso dessa forma.” (p. 487) <sup>liv</sup>. Assim, o detetive de Chandler aceita o caso, faz algumas ligações para o Havaí, lugar onde Mr. Edelweiss havia indicado como sendo paradeiro da esposa, solicita à agência de detetives local que descubra o endereço exato de Mabel. Em poucas linhas, o caso é solucionado. Mabel trabalhava como empregada em um hotel e havia sido abandonada por Kerrigan. Mr. Edelweiss, então, embarca em um avião imediatamente e vai encontrá-la.

Marlowe então volta à sua obsessiva busca pelos verdadeiros acontecimentos por trás da morte de Lennox. Assim como o próprio detetive, Lennox era um sobrevivente, um veterano de guerra atormentado pelas contradições da América e pela degeneração de *Los Angeles*. Ambos são homens que supostamente enxergam o mundo como pretensamente ele verdadeiramente é. Lennox, contudo, aos olhos de Marlowe, se perdeu no alcoolismo, ainda que nessa constatação não pareça existir um rigoroso julgamento de valor. Por sua vez, Mr. Edelweiss parece propor uma modalidade fraca de homem, mesmo que sua fraqueza não faça dele objeto de ironia, como será visível em algumas passagens do conto fonsequiano, “O Caso F.A”. De alguma forma, Marlowe se compadece de Mr. Edelweiss, talvez pelo teor moralista da literatura de Chandler. Sobre Mr. Edelweiss o detetive diz: “O mundo parece ser cheio de gente que Mr. Edelweiss não quer importunar (*knocking*). Ele colocou o dinheiro na mesa”. (p. 487)<sup>lv</sup>. É possível dizer que a anedota contida do personagem reitere sua superioridade, e

que, ao contrário do conto fonssequiano, a quase ausência de humor legitime a masculinidade incorporada pelo herói *hard-boiled*. A diferenciação é clara: Marlowe é o homem que aceita o dinheiro sobre a mesa por ser capaz de conjugar o verbo “*to knock*” em todas as suas variantes, ao contrário de seu frágil contratante. Trata-se de uma validação da masculinidade que se quer/faz hegemônica pela relação com o outro, uma forma de afirmar o *tough guy* comparativamente, o que parece ser uma constante em Raymond Chandler, e, por mais que essa validação possa ser feita de múltiplas formas, essa parece a mais recorrente.

É visível, por sua vez, que um embate entre Mandrake e F.A se estabeleça de forma mais relevante e transparente, uma vez que se trata de um conto e não de um *sub-plot* de um romance. Assim, atento às diferenças, o interesse deste estudo é observar como Mandrake incorpora os elementos masculinos da narrativa policial norte-americana, como o controle viril do trabalho, do ambiente em que transita, de seus sentimentos e desejos que estão em jogo no personagem, enquanto F.A. abraça seus sentimentos, ingênuo e frágil, incapaz de perceber a real intenção da prostituta e a sordidez do mundo em que vive.

Uma frase de Mandrake inicia o conto: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar” (FONSECA, 1987, p. 55). Essa passagem de “O caso F.A.” é capaz de rapidamente sintetizar o conto. Trata-se de Mandrake se colocando como real conhecedor do Rio de Janeiro, não apenas de sua geografia, mas de sua verdadeira face, aquela que a ingênua classe média ou a corrupta e promíscua elite, incorporada por F.A, não é capaz de ver, aquela que se sugere como sendo o verdadeiro rosto da cidade. Em seguida, o conto se aproxima ainda mais da passagem citada de *The Long Goodbye*:

“Eu dou qualquer dinheiro”, diz F.A

“Hum”, respondi.

“Você disse que dinheiro compra tudo. Eu gasto o que for preciso.”, disse F.A. (1987, p. 55).

Assim como no caso Mr. Edelweiss, F.A. contrata o serviço que ele é incapaz de executar. É visível como a capacidade de “agir como um homem” pode estar ligada à questão do trabalho, como já observado anteriormente. Outro ponto de comparação interessante está no fato de que Mr. Edelweiss é um personagem resignado com seu destino, enquanto F.A. é retratado como um apaixonado, ou ainda, no que há para além do Pão de Açúcar, um tolo que caiu no golpe de uma prostituta. Talvez essa diferença possa estar relacionada com o projeto político, em jogo nas distintas obras. De um lado o herói moralista *hard-boiled*; por mais que essa condição tenha sofrido tentativas de relativização, principalmente com Jim Thompson,

acabou, como propõe Tony Hilfer (1990, p. 9), por validar “o mito americano de integridade pessoal, individualismo absoluto, e autocontrole estoico”<sup>lvi</sup>. Por outro lado, Rubem Fonseca, como sintetiza Karl Erik Schollhamer (2003, p.13), compõe um retrato da realidade urbana da época que “privilegia uma dimensão marginal da violência e do crime que alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime golpista e autoritário posterior à ‘Revolução de 64’”.

Seria possível, então, analisar F.A. a partir da alegoria mencionada por Schollhamer ao relacioná-lo com Cavalcante Méier, no conto Mandrake, o “fazendeiro, exportador, suplente de Senador por Alagoas, serviços prestados a revolução” (FONSECA, 1979, p. 93), ou, ainda, com o banqueiro J.J. Santos, de O “Dia dos namorados”. Todos esses personagens incorporam estereótipos ligados à elite brasileira, claramente conectada ao governo militar, ideológica ou empiricamente, e são colocados, como consta adiante, em um lugar de masculinidade preterido ao de Mandrake: F.A, o tolo; Cavalcante Méier, o aristocrata atormentado por chantagem e escândalos sexuais; J.J. Santos e o constrangimento com o travesti. De alguma forma, a ironia e o teor cômico dos contos contrapõem Mandrake a esses personagens, por meio de imagens de masculinidade hegemônica que metonimicamente dão corpo ao regime e ao estado, e que, de alguma forma, valorizadas pelo leitor brasileiro por seus atributos de virilidade, controle, resistência, podem estar a suprir uma ansiedade política, como teoriza Fredric Jameson, dramatizada no texto cultural. Para validar a afirmação de que, por meio de fantasias de masculinidade hegemônica, é ativado pelo personagem Mandrake o projeto de crítica social fonsequiano, leva-se em conta não apenas a consensual imersão de Rubem Fonseca em uma estética literária popular, a policial, mas também sua grande relevância para o mercado editorial brasileiro, na cultura de massa. Fazendo uso de questões de masculinidade, Rubem Fonseca pode ter ido além da diluição das fronteiras no mapa da violência restrito aos morros, colocando no mesmo ambiente o submundo e as elites cariocas, os corpos distantes de uma sociedade tão brutalmente estratificada, produzindo uma resposta coletiva e afirmativa à opressão da ditadura no Brasil.

Considere-se a face cômica da poética fonsequiana como mais um elemento formador de um herói masculino pela estratégia de diferenciação, ou pela marcação de alteridade. Grande parte do tom jocoso dos três primeiros contos de Mandrake, ainda que se destaque com mais força em “O caso F.A.” e “Dia dos Namorados”, gira primordialmente em torno de dois tópicos que Rubem Fonseca não pretende discriminar, ao contrário, parece deliberadamente os querer interdependentes. O primeiro é a relação de autonomia e controle

de Mandrake com as personagens femininas. Tal relação parece funcionar sobre a mesma estrutura da autonomia que ele demonstra sobre o trabalho ou sobre a legalidade. O segundo se manifesta pelo contraste entre Mandrake, em sua virilidade, e seus contratantes, F.A, J.J. Santos e Cavalcante Méier. Para empreender uma análise da comicidade das obras fonsequiana em questão, seria interessante recorrer aos estudos de Freud (2006) sobre os chistes, assim como às observações de Greg Forter (2000), em *Mudering Masculinities: fantasies of gender and violence in the american crime novel*, que desloca a dicotomia masculino/feminino da estrutura do funcionamento do chiste psicanalítico, acrescentando a ela proposta de múltiplas masculinidades. Tal deslocamento teórico parece se tornar mais adequado levando em conta o conceito de R. W. Connell de masculinidade hegemônica, sintetizado por Jeff Hearn (2004, p. 8) como: “uma forma de masculinidade ou configuração de práticas de gênero que está em contraste com outra menos dominante ou formas subordinadas de masculinidade – subservientes, subordinadas, marginalizadas.”<sup>lvii</sup>.

Freud (2006), em *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, reconhece uma categoria de chiste que lhe permitiria estudar seu propósito de desnudamento, o *smut*<sup>12</sup>. Segundo Freud, o *smut* é um mecanismo de desnudamento da pessoa assediada, enunciando imagens ligadas à sexualidade, a fim de fazer visível tanto a intenção de assédio quanto a de desmascarar o que, segundo Freud, estaria em contato com um desejo sexual. A partir desse conceito, Freud discrimina o funcionamento desse procedimento, elaborando questões que podem esclarecer os tópicos autonomia, controle e virilidade, selecionados para análise do humor nos contos fonsequianos:

Falando de modo geral, um chiste tendencioso requer três pessoas: além da que faz o chiste, deve haver uma segunda que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira na qual se cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer. Teremos depois que examinar as razões mais profundas desse estado de coisas; no momento, vamos ater-nos ao fato que isso comprova - a saber, que não é a pessoa que faz o chiste que ri dele, desfrutando portanto seu efeito deleitoso, mas o ouvinte inativo. No caso do *smut* as três pessoas mantêm idêntica relação. O curso dos eventos pode ser assim descrito. Quando a primeira pessoa vê seu impulso libidinoso inibido pela mulher, desenvolve uma tendência hostil contra a segunda pessoa e convoca como aliado a terceira pessoa, que seria um estorvo na situação original. Através da fala caracterizada como *smut* da primeira pessoa, a mulher é exposta à terceira que, como ouvinte, é agora subornada pela passiva satisfação de sua libido (FREUD, 2006, p. 100).

---

<sup>12</sup> Na edição brasileira da obra completa de Sigmund Freud, James Strachey esclarece que manteve o termo em inglês “*smut*” por não encontrar equivalente em português. *Smut* é usado para designar material obsceno e pornográfico, e pode, em determinados contextos, como aparece nos estudos de Greg Forter e, possivelmente em Freud, por mais que a tradução não deixe absolutamente claro, ser a enunciação de discurso “obsceno” e/ou “pornográfico”.

Para Freud (2006, p. 98), o *smut* é descrito inicialmente como “a intencional proeminência verbal de fatos e relações sexuais”. Esses discursos, segundo Freud, envolvem o desnudamento jocosos e agressivos da segunda pessoa, a mulher, em um diálogo entre o sujeito de enunciação e a terceira pessoa, figura desse procedimento que mais interessa a Freud, o ouvinte – e possivelmente, também, o leitor. O *smut* não é apenas uma forma de desnudamento do desejo sexual ou hostil, mas pode ser ao mesmo tempo o desnudamento do sexo e da hostilidade como um substitutivo de outros desejos, que por meio de seu funcionamento, cumpre na terceira pessoa o seu objetivo de produzir prazer. Para Freud, o propósito do *smut* é evitar os obstáculos do desejo, sexual ou hostil, obtendo o prazer do chiste a despeito dele. Para Greg Forster, a terceira pessoa, o leitor, habita um lugar na estratégia do *smut* de simpatia e reconhecimento, presente, como abordado no terceiro capítulo, em *The Killer Inside Me*. Forster (2000, p. 131) afirma: “A intenção original do *smut* – a excitação do outro através do discurso – é transformada em uma aliança masculina que é de raiz linguística, e na qual a ‘primeira pessoa’ ‘suborna’ a ‘terceira pessoa’ com um discurso desenhado para provocar riso”<sup>lviii</sup>. Com isso, é possível observar na tradição *hard-boiled* um vigoroso mecanismo de aquisição da cumplicidade, entre narrador e leitor, a partir de temas masculinos e, principalmente, de temas masculinos que emergem de questões sociais, culturais e econômicas. As personagens femininas de Hammett e Chandler cumprem um papel diferente das de Jim Thompson, e como buscar-se-á analisar, muito diferentes da de Rubem Fonseca. Contudo, é possível partir da percepção de que os autores em questão tenham feito uso do efeito do *smut* com níveis diferentes de comicidade, tanto para fins comerciais, no início da *Black Mask*, quanto para abordar questões políticas e culturais.

Propõe-se, assim, que a figura da mulher, nos contos fonsequianos trabalhados, manifesta-se de forma consideravelmente relacionável às proposições freudianas sobre o chiste, dentro de uma hermenêutica que ativa os valores de masculinidade hegemônica no personagem Mandrake, e que pode funcionar, como se observou no *hard-boiled* norte-americano, como uma forma de ativar um desejo sócio-político do leitor brasileiro. Observa-se que a ironia ou o teor cômico que compõem a poética fonsequiana se apresentam em F.A. intimamente ligados a um conteúdo erótico envolvendo as personagens femininas. Mandrake descreve – sem o uso de aspas, e, assim, dirigindo-se como narrador ao leitor – a cafetina que emprega a prostituta desejada por F.A.: “Gisele tinha um jeito de gorduchinha no meio do regime alimentar. Mas não era de se jogar para os cachorros” (FONSECA, 1987, p. 60). O advogado vai até o apartamento de Gisele e não encontra a garota mineira que procurava. O

mais próximo de Minas Gerais era Magda, do Espírito Santo, “lentes claras, olhos frios, depravados. Já que eu tinha que trepar alguém, que fosse ela” (1987, p. 61). Depois desse encontro, Mandrake deixa o caso de F.A. de lado e narra suas proezas de conquistador, todas contadas com um humor estratégico. Ele se livra rapidamente de Marina: “Discussão com mulher, se demora, engrossa e não acaba mais. Com homem também engrossa, mas acaba logo.” (p. 65); vai até a casa de Mariazinha, ““não vou poder ficar muito tempo, [...] tenho que ir pra casa cedo. Minha mulher está desconfiada.”” (p. 66); e, assim, pode voltar a se dedicar ao caso de F.A. Em casa, Mandrake orienta sua empregada Celeste que use a dentadura para poder cumprir a seguinte ordem: “Se telefonarem de novo amanhã, você diz que é a minha senhora. Se for igual àquela vez que uma moça telefonou dizendo aqui fala a amante do seu marido, você desliga dizendo que não gosta de maledicência” (1987, p. 67). Mandrake ainda brinda o leitor com os relatos do carnaval: “na piscina a brincadeira era jogar mulher dentro d’água. Joguei uma mulher dentro d’água e voltei para o salão.” (op. cit., p. 70), e com o “sucesso” do carnaval: “Voltei. Botei o despertador para as oito. Antes de dormir fiquei pensando uns dez minutos na negra. Uma coisa bonita, Sandra rindo, deitada na cama, olho grande, nem uma cárie.” (p. 72).

Em “Dia dos Namorados”, ainda que em menor intensidade, a loura rica que adorna o curto conto é o veículo de algumas cenas cômicas envolvendo sexualidade/virilidade. Mas, ainda, a breve referência à mulher dá os primeiros indícios de certa obsessão de Mandrake por dentes: a ausência de cáries de Sandra; a presença da arcada completa da loura de Itanhangá: “Ela tinha todos os dentes. Abriu a boca e vi as duas fileiras, em cima e embaixo. Coisas de rico” (FONSECA, 2001, p. 76); a dentadura de suas empregadas, Celeste e Dona Josephina, sobre a qual Mandrake narra: “Eu tinha vontade de mandar a empregada colocar uma dentadura às minhas custas, mas temia que isso viesse a perturbar sua felicidade conjugal.” (2001, p. 44). O corpo é um elemento fundamental na obra de Rubem Fonseca e se manifesta constantemente nas aparições de Mandrake. Vera Lúcia Follain de Figueiredo aborda de forma muito interessante a questão do corpo na obra de Fonseca. Segundo a autora, os vários usos do corpo em sua forma hiper-realista, a condição efêmera e vulgar do sexo, a corpofilia, a violência, a autópsia, fazem dele não apenas um subtexto, mas um “lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se no último reduto de uma materialidade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 115).

Ainda, vê-se que o humor envolvendo o corpo feminino é parte de um projeto crítico fonsequiano. A loura de “Dia dos Namorados” é, desde o início, ironicamente comparada a

um cavalo: “Peguei meu carro e fui para o Itanhangá, onde os grã-finos jogam pólo. Gosto de ver os ricos se mexendo. Foi lá que encontrei a loura. Parecia uma flor orvalhada, a pele saudável e limpa, os olhos brilhando de saúde” (FONSECA, 2001, p. 75). Benjamim Rodrigues Ferreira Filho (2008), em sua tese de doutorado, *Comédia negra e outros assombros: política, história e guerra na ficção de Rubem Fonseca*, observa semelhante movimento em “Mandrake e a bengala Swayne” e afirma que tal naturalização do corpo feminino, como a obsessão dentária de Mandrake,

não distingue as mulheres nobres das outras mulheres, não considera nenhum sangue azul. Mais do que isto: ofende, com sua linguagem vulgar, o corpo e a linhagem das mulheres nobres de mais alta categoria e autoridade. Desconsiderando-a, Mandrake dissolve a superioridade da nobreza e o leitor pode, praticamente, superinterpretar como desprezo sua indiferença. [...] Como leitores sagazes, lemos, enfim, que todo valor de classe não passa de uma vigarice bem-sucedida — ou de uma imposição de força aristocrática que se assume, estabelece hierarquias e se considera superior (FERREIRA FILHO, 2008, p. 40).

Ao enfatizar o papel feminino como objeto de desejo, verifica-se mais uma face do projeto crítico fonsequiano na acentuação do machismo da sociedade brasileira, reconhecido e criticado no jogo de espelhos entre primeira e terceira pessoa. Observa-se também como Rubem Fonseca rejeita a categoria da *femme fatale hard-boiled* e denuncia a estratificação da sociedade brasileira também entre os gêneros. Miriam-Elizabeth-Laura, prostituta e objeto da obsessão de F.A., não é elegível a *femme fatale*, ela é descrita como uma prostituta qualquer, aplicando um golpe barato. Talvez seja possível dizer que o papel feminino, pelo menos em “O caso F.A.”, seja muito mais passivo que no *hard-boiled* norte-americano, já que a mulher não figura como um inimigo, nem ficcional nem social, como afirma Erin Smith sobre o que ocorreu nos anos vinte na América do Norte em função da introdução da mulher no mercado de trabalho e da perda de autonomia do trabalho pelo *blue-collar worker* e, por consequência, de um espaço constituído de masculinidade, nas linhas de produção fordista. As personagens femininas funcionariam, nos dois primeiros contos envolvendo Mandrake, como a segunda pessoa da cena cômica, um objeto, cuja presença não interfere na realização do efeito cômico.

Um segundo ponto envolvendo o humor fonsequiano e a produção de um lugar de masculinidade idealizada para Mandrake na relação com o outro consiste no escárnio das elites, parte do projeto político da obra de Rubem Fonseca em sua face mais popular. É interessante retomar os estudos de Fredric Jameson que são de fundamental influência nos estudos culturais e literários que passaram a abordar as *dime novels*, *pulp fictions*, narrativas *hard-boiled*, e outras manifestações da cultura de massa, como um ato simbólico capaz de

dialogar com as ansiedades políticas de um campo social. Christopher Breu e Erin Smith compuseram suas leituras do policial norte-americano baseados no pensamento de Jameson. Erin Smith propõe o conceito de resposta, nos termos mais pragmáticos, a uma mudança dos padrões de hegemonia da masculinidade nas décadas de vinte e trinta, por meio de uma metodologia que buscou entender a influência editorial no trabalho dos escritores e a recepção das obras no público leitor. Por sua vez, Christopher Breu configura sua fantasia cultural a partir da relação entre reificação e utopia, bem como de uma percepção de espaço cultural, que, assim como Jameson e Žižek, trabalha na interseção entre psicanálise e marxismo. Em *The Political Unconscious*, Jameson (2002) irá aprofundar os alicerces da teoria da reificação/utopia, afirmando que não há diferença estabelecida entre os textos de massa com caráter político e os desprovidos de tais valores, ou alienados. Nem mesmo a capacidade de suprir uma ansiedade social e, seja lá como for, de dar voz a tal ansiedade poderia balizar o caráter político de um texto de massa, como abordado anteriormente. Jameson afirma que tal divisão apenas reforça a profunda dicotomia privado/coletivo que vai dar propriedade ao desejo. Assim, o teórico norte-americano recorre ao *Anti-Édipo* (1972), de Gilles Deleuze e Felix Guattari, para se opor à representação e afirmar o maquinismo do desejo, o caráter político do desejo, e, assim, se opor à privatização da narrativa, tomando-a como um evento coletivo. No entanto, se o conceito de ideologia se dilui na filosofia deleuzeana, no pensamento de Jameson, ele se alia a uma visão política do desejo para dar forma a uma “hermenêutica imanente”, uma “hermenêutica política”. Jameson então sugere que, por uma leitura histórica e política,

com seus atos fantasmáticos coletivos, as narrativas se organizavam, e sua imensa carga de ansiedade e investimento libidinal, são vividos pelo sujeito contemporâneo como um genuíno *pensée sauvage* histórico-político, na qual necessariamente informa todos os nossos artefatos culturais, das instituições literárias do alto modernismo até os produtos da cultura de massa (JAMESON, 2002, p. 65).<sup>lix</sup>

Assim, tratar-se-á, então, de se analisar na obra de Rubem Fonseca o funcionamento da “hermenêutica política” forjada sobre o personagem Mandrake a partir de sua articulação do espaço fantasmático que endossaria certos valores hegemônicos de masculinidade, mas, concomitantemente, resiste à hegemonia do estado, da economia e da estratificação social. Essa parece ser a perspectiva adotada também por Tânia Pelegrini (2005), em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”:



De uma certa forma, essa revelação quase epifania da brutalização da vida urbana podia ser vista – e foi –, naquele momento, como uma denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura. Assim, ele já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente (PELEGRINI, 2005, p. 138).

Mandrake, o narrador em “O Caso F.A.”, finaliza o conto expondo a traição de Miriam-Elizabeth-Laura. F.A. não se importa: “Eu amo essa mulher, entendeu, não me interessa o que ela é” (FONSECA, 1987, p. 89). Mandrake, então, ciente do “que ela é”, acentua a traição: “Segurei a mão de Miriam-Elizabeth-Laura: ‘vamos embora para cama, ele só vem de manhã.’ Sua mão apertou a minha. Miriam-Elizabeth-Laura não tinha mais medo.” (p. 89). Parece razoável sugerir, pela composição do nome da prostituta, pela postura de F.A., pela conclusão da trama e pela fala de Mandrake “Miriam-Elizabeth-Laura não tinha mais medo” que sua condição de Don Juan, nesse caso, coabita com a nítida comparação entre sua virilidade e a condição de traído de F.A. A relevância da condição de traído para a cultura brasileira foi um dos aspectos analisados na configuração da masculinidade hegemônica no Brasil na dissertação de mestrado de Susana Muszkat defendida na Universidade de São Paulo em 2006. Nela, por meio da metodologia da psicologia social e do conceito de masculinidade hegemônica, Muszkat afirma:

denominações como corno, veado e traição se chocam com as expectativas de masculinidade hegemônica e as desqualificam quanto a um ideal de masculinidade, não só em relação a ele mesmo mas também perante outros homens.[...] Pela ótica psicanalítica, o sofrimento advindo deste afastamento afetivo (real ou imaginado), por parte da companheira, sugere a revivência de uma experiência arcaica na vida da criança: aquela que remete a um lugar de exclusão e de castração. A compreensão de dinâmicas psíquicas, associadas aos códigos definidores de masculinidade tradicionais e vigentes nestes homens (verificados por meio de seu discurso), revela-se pela recusa em ocuparem esses lugares significados como não-masculinos, castrados, desvalorizados. Assim, verificamos como muitas vezes a tentativa de reverter esta situação se dá pelas falas acusatórias destes homens, de teor denegridor da moral feminina, com o propósito defensivo de recuperação de um equilíbrio narcísico (MUSZKAT, 2006, p. 88).

É provável que a virilidade se apresente como um traço distintivo no sistema comparativo de Mandrake, fazendo uso da relevância para a cultura brasileira desse valor hegemônico masculino, como sugere Muszkat. Com isso, ela integra tematicamente a estratégia cômica e crítica na qual o escárnio das elites brasileiras está implicado.

Em “Mandrake”, Rubem Fonseca parece ter encontrado o tom para o universo literário de Paulo Mendes, o Mandrake. O conto de 1979 é o maior texto de Fonseca envolvendo seu

herói recorrente. Em *Feliz Ano novo*, no curto conto “Dia dos Namorados”, o ritmo veloz, a tematização da violência comum aos contos do mesmo livro nivelam as digressões e os maneirismos de Mandrake e a irônica resolução do caso de extorsão de J.J. Santos. No conto do livro *O Cobrador*, Mandrake está envolvido com sua interminável partida de xadrez com Berta, com as taças de Faísca, com os comentários literários e cinematográficos que compõem uma erudição paralela que o separa de uma intelectualidade elitista e passiva. Tal erudição fica evidente na referência ao poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire:

Um dia, quando era adolescente, ia andando pela rua quando vi uma mulher bonita e me apaixonei de maneira súbita e avassaladora. Ela passou por mim e continuamos andando em direções opostas, eu de rosto virado, vendo-a distanciar-se *agile e noble, avec as jambé de statue*, até que ela desapareceu no meio da multidão, Então, num impulso desconsolado, virei-me para frente, para além daquela passante e bati com a cabeça no poste (FONSECA, 1979, p. 98).

A resolução do vislumbre de Mandrake da “*fugitive beauté*” de Baudelaire traz consigo seu humor, não só pela força da paródia, mas pela reversão do assombro com a multidão ou com qualquer romantismo que a modernidade francesa trouxesse consigo, se não o amor à primeira vista, o amor à última vista, como observa Walter Benjamin. A última estrofe de “A uma passante” não rejeita o amor, mas desloca-o para os ambientes efêmeros da modernidade: “Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 345). Enquanto Mandrake, deliberadamente sem nenhum respeito ao cânone, no tom mais jocoso e debochado, bate com a cabeça no poste e reforça a forma como a paixão é comumente tratada em seus contos até então, como uma anedota juvenil.

O fator cômico, algumas vezes diretamente ligado à erudição que marca Mandrake após o conto de 1979, é parte fundamental da estrutura narrativa *hard-boiled*, “como o caso progride” (“*how it moves along*”). A perspectiva sob a qual essa análise se sustenta é a de que, para a consolidação do jogo hermenêutico envolvendo o romance *hard-boiled* que chegaria finalmente a uma crítica social ou política, seria preciso dar voz a uma ansiedade ou uma fantasia coletiva, que, em função da origem da tradição *hard-boiled*, se articularia a partir de elementos de masculinidade que compõem os impasses vividos pelo homem contemporâneo. Um exemplo dessa estratégia de cumplicidade que poderia estar implicada na projeção de controle sobre a mulher, a cônjuge ou a amante, se manifesta no corpo do texto fonsequiano. Em “Mandrake”, Berta aparece como a parceira fixa de Mandrake, e muitas vezes, entre partidas de xadrez, o advogado se vê diante de discussões iminentes ou brigas já disparadas, e

por diversas vezes o narrador descreve esses eventos e dá sequência à trama de forma rápida e dura, o que caracteriza sua escrita e grande parte dos clássicos do gênero *hard-boiled*:

Agora vou ler os jornais, eu disse.  
Merda, disse Berta, jogando o tabuleiro e as peças no chão. Uma mulher impulsiva.  
Na mesinha de cabeceira estavam todos os jornais. A jovem secretária morta dentro do próprio carro na Barra [...] (p. 95)

Não gosto de televisão, detesto filmes dublados, disse Berta de mau humor.  
Então fica estudando a abertura Nimzovitch, ela permite boas ciladas posicionais.  
Daqui a pouco eu volto.  
Berta disse que não me esperaria, que eu não tinha consideração por ela, nem respeito.  
Quando parei na porta do Gordon's, ainda dentro do carro, vi o motoqueiro [...] (p. 96)

Desde que horas você está tomando vinho?, Berta perguntou, entrando na sala.  
Expliquei a ela que Churchill acordava e tomava champanha, fumava charutos e ganhava a guerra.  
Li os jornais, fumando um panatela escuro da Suerdieck. O espaço dedicado à morte de Marly era grande, mas não havia novidade [...] (p. 97)

Nas passagens acima, está implícito o controle de Mandrake sobre as condições cotidianas de eventos conjugais. As transições internas do enredo são narradas com a velocidade do tempo humorístico, como é visível na curta frase “uma mulher impulsiva”, que separa a cena de Berta jogando os tabuleiros de xadrez e Mandrake descrevendo a leitura de jornal, ou ainda, na transição direta das queixas de Berta e a porta do Gordon's. Por mais autônoma e inteligente que Berta seja descrita, ela não tem controle sobre Mandrake dentro do relacionamento estabelecido no conto. Assim, Fonseca apresenta uma série de cortes textuais rápidos que pressupõe uma resolução de embates comuns a qualquer relação e, por consequência, de forte apelo popular, que coloca Mandrake em uma invejável condição de controle sobre si e sobre o outro, como os *private eyes* norte-americanos apresentavam sobre seu trabalho e sua libido. A fantasia masculina que tais passagens ajudam a construir – um personagem forte, bem-sucedido, capaz, autônomo – articula elementos que definem, segundo Michael Kimmel, o ideal de virilidade que reforça hegemonias masculinas sobre outras masculinidades. Esse ideal é alimentado por uma fantasia cultural, nos termos de Breu, que convida o leitor, de ambos os gêneros, a uma cumplicidade capaz de tornar ainda mais eficiente o projeto crítico de Rubem Fonseca evidenciado no escárnio das elites, incorporadas por Cavalcante Méier, e do regime militar, encenado na figura do Delegado Pacheco.

Assim, Fonseca apresenta um falso dilema que se resolve, entre outras formas, pelo embate de masculinidades. O relativismo moral que confere a Mandrake a fluidez que

sustenta os valores de controle e autonomia, em suas faces hegemônicas e resistentes, cada vez mais híbridos e indiscerníveis, não cria, à primeira vista, uma oposição rígida entre ele e F.A, J.J. Santos ou Cavalcante Méier, no que diz respeito a seu pertencimento a um sistema político e social estabelecido. Em “Mandrake”, Guedes é a imagem do trabalhador disposto a pôr sua carreira na polícia em risco para honrar com seus deveres, e Mandrake reconhece a força e dignidade do policial: “Ali estava na minha frente um homem decente fazendo seu trabalho com dedicação e inteligência” (FONSECA, 1979, p. 113). Principalmente pela “inteligência”, Mandrake se reconhece nele e tenta ajudá-lo com informações sobre Cavalcante Méier, a quem não deve nenhum sigilo. Porém, o advogado, cujo trabalho é tirar pessoas das mãos da polícia e não o contrário, preserva o magnata, deixando claro que é regido por sua própria e fluida lei, que se adapta a seus interesses, o que lhe garante a liberdade que nem Cavalcante Méier, pela paixão e pela imagem que precisa sustentar, e nem Guedes, pela ética profissional, são capazes de manter. Mandrake, assim como grande parte dos heróis *hard-boiled*, reconhece-se como parte do jogo social que está posto, condição fundamental para sua sobrevivência e verossimilhança. Contudo, por mais que as distinções entre valores masculinos ativem velhos padrões da masculinidade idealizada – como coragem, autocontrole, virilidade etc. –, por meio da depreciação de outros valores, a paixão de F.A, a ingenuidade de J.J. Santos, a fraqueza de Cavalcante Méier, fica claro que esse mecanismo é extremamente bem sucedido na denúncia da hipocrisia do sistema político e da configuração social do país gerenciado pelos militares e pelas elites brasileiras. Tal procedimento seria, talvez, menos assertivo a partir do choque moral ou do espelho, mecanismos comuns aos escritores *hard-boiled* norte-americanos como Hammett, Chandler e Jim Thompson. Porém o relativismo moral de Mandrake, assim como o cinismo e a hipocrisia, caras ao realismo sujo que Tamas Dobozy reconhece em Bukowski, seriam eficientes para refletir valores e condições socioculturais pós-modernas, como afirma Dobozy:

De qualquer forma, ao mesmo tempo em que ele “passivamente” reflete o capitalismo pós-industrial, ele critica sua falta de interioridade. O que aparece como hipocrisia é o reflexo da hipocrisia a seu redor, enquanto seu alto nível de autoconsciência sugere que sua hipocrisia forma de uma só vez um sintoma da e uma resposta para as condições existentes (DOBOZY, 2001, p. 47).<sup>lx</sup>

A resistência pungente no dinamismo moral de Mandrake se faz visível na relação que Fonseca indica no parágrafo final de “Mandrake”: “Coloquei-a num táxi. Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. **Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono.** Não havia

ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa” (FONSECA, 1979, p. 123, grifo nosso). As referências são claras, trata-se de uma alusão aos livros mais importantes de Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*, a *The Long Goodbye* e *The Big Sleep*, publicados respectivamente em 1940, 1953 e 1939. Rubem Fonseca reitera a semelhança entre os enredos de seu conto com o *The Big Sleep*, a trama de assassinato e chantagem envolvendo nomes importantes e respeitáveis do cenário político e social, e a bela personagem feminina usando da sedução para impedir o inquérito. Contudo, assim como na referência a Baudelaire, a malandragem geográfica de Mandrake se coloca como um ponto chave tanto para a inovadora trama policial construída por Fonseca, como para a meta-narrativa policial que se configura, quanto para um projeto crítico e resistente que surge de uma inesperada atmosfera de cinismo.

Raymond Chandler é um dos criadores da *femme fatale*, e parte fundamental da sobrevivência e virilidade de seu detetive reside na capacidade de controlar sua própria libido e não deixar que o desejo subjuga sua tarefa, como no caso de Vivian em *The Big Sleep*, com quem o detetive não tem nenhum envolvimento carnal. Por sua vez, Mandrake afirma sua virilidade e seu autocontrole justamente por suas proezas sexuais e por sua habilidade como conquistador. Em *The Big Sleep*, Marlowe reconhece no general Sternwood inocência no caso do assassinato de seu genro. Sternwood, assim como Cavalcante Méier, é envolvido no crime pelas mulheres de sua família. Por um lado Sternwood incorpora a imagem da decadência de uma geração conservadora, valorizada por Chandler, que sucumbe à degradação moral da nova América. Por outro, Cavalcante Méier é previamente culpado, se não pelo assassinato de Marly, por tudo que a aristocracia brasileira representou no campo social sobre o qual a estória se dá. Marlowe aceita não entregar Carmen Sternwood à polícia para preservar o que resta do velho general, atitude incomum ao detetive, mas ainda seguindo a lógica de se fazer o que é “certo”. Mandrake, ao contrário, entrega Lili, sobrinha e amante de Cavalcante Méier e assassina de Marly, mesmo indo de encontro a tudo o que o personagem parecia defender. Esse intrigante e inesperado desfecho não parece ter passado despercebido por Fonseca. Tratava-se de um desfecho esperado em *The Big Sleep* que não veio, mas que viria pelas mãos de Mandrake: “Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa” (FONSECA, 1979, p. 123). Raymond Chandler acreditava na honra como elemento nevrálgico da masculinidade que valorizava no herói policial, honra que normalmente se avizinha do saudosismo e não deixa de ter sua agremiação conservadora. Guedes se valia dessa mesma honra, nesse caso, ligada ao ofício.

Um olhar comparativo que parta das questões de masculinidade para analisar a narrativa *hard-boiled* é capaz de observar como em Raymond Chandler e em Rubem Fonseca masculinidades estão sendo medidas, comparadas, sendo julgadas e se aliando, de forma similar à que Connell observa em seus estudos de gênero, de modo que a hegemonia e a resistência são absolutamente políticas e o ideal masculino é um grande campo de batalha entre múltiplas masculinidades. Mandrake acaba por fazer “o que é certo”, nos moldes do detetive justiceiro de Chandler, o que não abala em nada o relativismo moral que o personagem constrói ao longo dos contos que culminam em “Mandrake”, visto que o desfecho não é exatamente um clímax ou o motivo pelo qual a narrativa se dá, tomando como base a prerrogativa de relevância da progressão da estória para o *hard-boiled*. A amoralidade de Mandrake, que transparece nos elementos de masculinidade que o compõem e são compostos pela ativa relação com o outro, atua no cotidiano forjada justamente pelas contradições da sociedade contemporânea, o que faz de Mandrake um herói, ou um anti-herói, de grande força crítica. Vera Figueiredo sobre tal questão afirma:

O relativismo axiológico, entretanto, é, de certa forma, remédio e veneno: levado às últimas consequências para desestabilizar as certezas que serviam 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).

A armadilha do conformismo ou da apologia à violência foi certamente uma questão posta às narrativas *hard-boiled*. Jim Thompson e Mickey Spillane, autores sob os quais tal acusação comumente recai, recebem o atenuante de alguns de seus comentadores, como Woody Hout, que propõe uma leitura de personagens como Lou Ford e Mike Hammer como o espelho de uma violência sistêmica, cujo reflexo revela a incorporação subjetiva dessa violência nas relações com o outro. Por esse caminho, seria possível lançar mão da leitura de Schollhammer que percebe a violência como parte da estratégia em jogo no “relativismo axiológico” na obra de Rubem Fonseca:

Com certa razão percebiam (os censores) na literatura de Fonseca uma implícita apologia à violência, incitando as revoltas violentas contra o aparelho estatal sem legitimidade. Era como dizer: se a realidade social é violentada e autodestrutiva, é apenas consequência de uma violência maior do próprio sistema, que por sua vez acaba legitimando a violência social, contando que esta se dirija contra os poderosos guiada de modo politicamente correto (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 731).

Assim, conclui-se que o conteúdo crítico e político da obra fonsequiana, ainda que com inegável crédito por sua inventividade e originalidade, quando vista no conjunto da tradição da literatura policial, não confirma a tese de que Rubem Fonseca faria um uso maior, legítimo, do gênero. Ao contrário, é possível concluir que grande parte do aparato *hard-boiled* é usado em um contexto histórico e social diferente para abordar temas como violência, corrupção e sexualidade com grande êxito crítico e editorial. As três primeiras aparições de Mandrake reafirmam a relevância da narrativa policial como ato simbólico capaz de dar voz a ansiedades políticas de um tempo, o que contribui para a reavaliação do papel da cultura de massa na sociedade brasileira contemporânea.

## 5. A GRANDE ARTE: VIOLÊNCIA E HEDONISMO NO PROJETO ANALÍTICO DE RUBEM FONSECA

Em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, Vera Lucia Follain de Figueiredo (2003) recorre ao filósofo Friedrich Nietzsche para iniciar sua reflexão a respeito da violência na ficção de Rubem Fonseca. Segundo a autora, os valores que orbitam a violência ficcional de Fonseca são postos sobre uma dimensão histórica, a verdade torna-se um artifício retórico e, com isso, o véu moral que encobriria a violência de toda ordem cai, sendo impossível julgar valor e atribuir culpabilidade com a clareza de outrora. Tendo em vista essa ambientação moral ou amoral em jogo na narrativa fonssequiana, buscar-se-á aqui refletir sobre as implicações desse novo estatuto flexível de valores ativado por Mandrake na formação do herói policial de Rubem Fonseca. Serão tomadas como norte para essa análise as implicações dos temas moral, hedonismo, violência e erotismo na estrutura da masculinidade *hard-boiled*.

Figueiredo apresenta uma interessante chave de leitura para a violência focalizada em diversos referenciais na obra de Rubem Fonseca. Tratar-se-ia de uma percepção da violência como uma “constante histórica”. Ao contrário do primeiro momento de seus predecessores *hard-boiled*, que na maioria das vezes abordaram a corrupção e a violência como um evento distorcido da história norte-americana, cujos valores dos fundadores da república estariam em declínio – e mesmo que a partir de Jim Thompson tal visão tenha sido mais evidentemente questionada, as implicações do discurso original da decadência moral das cidades permaneceram muito presentes em algumas manifestações literárias e cinematográficas do gênero –, Fonseca reconhece que a violência é dependente do discurso a ela associado e ao valor a ela atribuído. Tal prerrogativa “axiológica”, como afirma a autora, ampara-se no procedimento filosófico nietzschiano, a genealogia, no seu reconhecimento histórico dos valores compósitos da moral cristã, na desnaturalização de tais valores, no posicionamento crítico diante da noção de verdade. A verdade, comumente reconhecida como foco principal da narrativa policial clássica e mesmo que relativizada pelo *hard-boiled* norte-americano, permanecia viva em parte de seu discurso, é um elemento central do projeto crítico fonssequiano e certamente reverbera os estudos de Nietzsche, que a atacou em várias frentes:

A própria moralidade cristã, o conceito de veracidade entendido de modo sempre mais rigoroso, a sutileza confessional da consciência cristã, traduzida e sublimada



em consciência científica, em asseio intelectual a qualquer preço. Ver a natureza como prova da bondade e proteção de um Deus; interpretar a história para a glória de uma razão divina, como permanente testemunho de uma ordenação moral do mundo e de intenções morais últimas; explicar as próprias vivências como durante muito tempo fizeram os homens pios, como se fosse tudo providência, tudo aviso, tudo concebido e disposto para a salvação da alma: isso agora acabou, isso tem a consciência contra si, as consciências refinadas o vêem como indecoroso, desonesto, como mentira, feminismo, fraqueza [...] (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148).

Assim, os personagens fonsequianos habitam um universo onde pretensamente não há de fato credibilidade na moral comumente aceita para se exercer os julgamentos de valor possíveis a partir de universalidades. A moral aceita, assim como a crença em seu poder axiomático, fez com que ao redor dos valores burgueses e das práticas do capitalismo legítimo, por exemplo, fossem construídos muros que impediam a observação da corrupção e da violência que Rubem Fonseca constantemente dá visibilidade. Em “Passeio Noturno I”, fica evidente o projeto fotográfico das contradições da sociedade brasileira na forma como a elite é retratada: o vácuo afetivo familiar, a assepsia conjugal, a existência servil da copeira, a relação (ou a não relação) equilibrada pelo dinheiro entre pai e filhos, sem que o foco seja exatamente um julgamento da hipocrisia burguesa, de suas imagens não realizadas, uma vez que o choque se concentra na tensão entre um evento extremamente violento narrado pelo mais direto e impassível estilo. Pesa sobre as elites a contradição de um discurso moral da família e da propriedade, relativizada, se não combatida, pelo autor.

Como foi abordado no capítulo anterior, os personagens dos contos narrados por Mandrake sempre deram visibilidade à contradição dos valores morais sustentados pelas elites, incorporadas por F.A, J.J. Santos e Cavalcante Méier. As barreiras entre classes que dividiriam o mapa do crime e da violência no Rio de Janeiro se diluem, fazendo com que grande parte dos eventos narrados por Mandrake em seus contos e em *A Grande Arte* se deem na zona sul carioca e não nos espaços marginalizados da cidade. Tal crítica social contida na obra de Fonseca é possível pela força ideológica, e até cômica, da percepção relativa e efêmera dos valores embutidos em categorias como amor, bondade, maldade ou violência, por exemplo. Talvez seja uma das virtudes da obra de Rubem Fonseca dar voz a esse ciclo de frequente apoderação maniqueísta.

Sobre o conto “Passeio Noturno I”, Fernando Gil (2005), em “O Prazer na Morte: A Poética da Destrutividade em Rubem Fonseca”, relaciona violência e erotismo a partir do processo de construção ficcional do autor. Gil reconhece uma natureza reificada do narrador, que subtrai da narrativa em primeira pessoa um possível caráter reflexivo dos atos narrados. Com isso, produz-se um relato objetivo das relações pessoais e do atropelamento, o ato de

violência explícita do conto, ambos violentos em suas competências. Aparece, então, a manifestação da voz do homem supérfluo, que, uma vez pertencente à sociedade de consumo, uma vez atingido seu objetivo máximo ilustrado pela posse do Jaguar, vai ao encontro da ação violenta fetichizada. O autor, então, afirma:

O outro constitui não só uma ameaça. Como também funda – pelo fato de poder ser aniquilado – a possibilidade de construção de um sentido, na qual a destrutividade transmuda-se numa espécie de erotismo muito mais do que perverso. O erotismo que se configura em Passeio Noturno I é o erotismo fetichizado, reificado. E ele toma a mais radical forma de brutalidade possível: o prazer que só é conseguido com a morte e a destruição – o prazer na morte (GIL, 2005, p. 150).

Tal relação emergente entre prazer e violência será doravante o alvo de análise deste estudo. Contudo, é interessante estabelecer brevemente a interdependência dos temas moralidade, violência e erotismo, principalmente sublinhando suas implicações para a sociedade brasileira ilustrada por Rubem Fonseca. Fernando Gil sintetiza uma lógica cíclica na narrativa fonsequiana pontuando a incomunicabilidade presente na estrutura narrativa do autor, muitas vezes com funcionamento cômico: seu texto ativa o isolamento e o silêncio da sociedade de consumo, identificando tal sociedade como espaço embrionário da destrutividade/violência, e reconhece na erotização do ato violento uma busca pelo prazer perverso. Gil conclui sobre o prazer na destruição:

Prazer esse que (se) circunscreve e (se) expressa (n)a própria lógica social – da destruição – da sociedade de consumo no circuito periférico do capitalismo. Sob esse aspecto, a destrutividade simula-se como um orgasmo que, se não chega a romper o silêncio da narrativa, ao menos insinua espasmos de um gozo irrefreavelmente compulsivo e aniquilador (GIL, 2005, p. 154).

A partir dessas observações de Fernando Gil sobre a abordagem de Rubem Fonseca do gozo e também do prazer, seria possível estabelecer um diálogo com o filósofo esloveno Slavoj Žižek, tomando como elemento comparativo a “moral do gozo” e sua forte presença nas relações sociais contemporâneas. Žižek vem pontuando ao longo de sua obra questões envolvendo a “economia do gozo” na pós-modernidade. Para o autor, não se trata – contemporaneamente – de uma incapacidade de se acessar o prazer em virtude dos diversos aparatos repressivos, mas, sim, de o prazer, em uma sociedade de excessos simbólicos, “pseudopermissiva”, se tornar uma obrigação e, diante da incapacidade de se desfrutar desse prazer, embarcar-se numa busca insuperável pelo gozo.

O que se propõe, assim, não é exatamente ler o ato violento de “Passeio Noturno I” sintomaticamente nem dizer que se trata da realização de um desejo psicótico, mas reconhecer no breve conto elementos de comoditização do estatuto do prazer, do erotismo, da alteridade e da violência que se normatizaram na sociedade de consumo. Pode-se, a partir daí, analisar a relação violência e erotismo em *A Grande Arte* como parte do projeto crítico de Rubem Fonseca – que faz uso de retratos urbanos, que emergem dessa relação, e das implicações dessa interseção no personagem Mandrake –, fértil de questionamentos à sociedade de consumo, à sociedade e à política brasileiras do fim do século XX. Žižek recorre a Jacques Lacan para propor tal “economia do gozo”, baseado em uma percepção das condições pós-modernas de esvaziamento da força repressiva da “Lei” em função da demanda do livre mercado, do consumo, da produção de desejo etc.:

A tese fundamental de Lacan é a de que o superego em sua dimensão mais fundamental é imperativo ao gozo: as várias formas de comando do superego não são nada mais que variações do mesmo *motif*: “Goze!” Nisso consiste a oposição entre Lei e superego: Lei é uma agência de proibição que regula a distribuição do prazer na base do comum, renúncias compartilhadas (a “castração simbólica”), enquanto que o superego marca o ponto em que é permitido gozar, a liberdade-para-goza é revertida em obrigação de obter prazer – o que, deve-se adicionar, é a forma mais eficiente de se bloquear o acesso ao prazer (ŽIŽEK, 2008, p. 237)<sup>lxi</sup>.

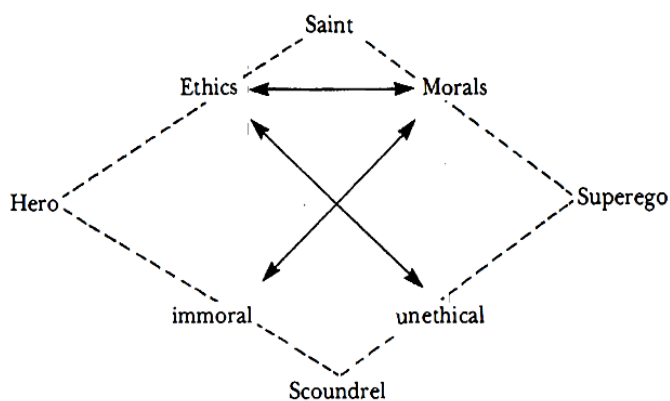
Fabio Vighi e Heiko Feldner (2007), em *Žižek: Beyond Foucault*, sintetizam a “obrigação de prazer” ressignificada em termos políticos pelo autor esloveno, tema talvez nunca tão evidente como na pós-modernidade que Rubem Fonseca “fotografa”. Em suma, Žižek partiria da famosa afirmação lacaniana de que Marx teria inventado a noção de sintoma para que, a partir da potência analítica de tais sintomas, ponha-se em análise a sociedade:

Quanto mais a autoridade simbólica está sendo fragmentada, diluída e neutralizada através de uma multiplicidade de práticas formais de liberalização e democratização – cuja busca oculta é despolitizar o campo social para assim otimizar a lucratividade capitalista – mais aparentaria que a única forma de se opor ao poder é se assumir o “mais-gozar” clandestino (VIGHI; FELDNER, 2007, p. 140).<sup>lxii</sup>

A leitura que Žižek (2005) faz do superego lacaniano o leva à seguinte reflexão em *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*: qual seria o papel do superego na matriz de diferentes posições éticas, uma vez que ele é ironicamente deslocado do papel opressor do desejo, para o lugar imperativo do prazer insaciável? É nítido que há certa demonização nessa categoria “psicomarxista” de superego, mas há de se levar em conta que não se trata de uma abordagem exatamente clínica, mas ética e política de um padrão

estabelecido. Žižek, então, recorre à análise de algumas obras de Orson Welles, cineasta diretamente ligado à estética *noir*. A tese é sustentada pela figura recorrente do “indivíduo maior que a vida”, o herói de Welles. Esse arquetípico anti-herói viola a moral aceita, não leva em consideração exatamente o bem comum e explora o outro na busca de seus objetivos, ao mesmo tempo em que adota uma postura generosa e focada em seus próprios valores, rejeitando a imagem do explorador sádico. Em suma, o herói de Welles é guiado por sua própria ética, o que Žižek chama de “ética da própria vida”. O propósito dessa reflexão sobre o herói de Welles é mostrar o funcionamento da “ética do desejo” lacaniana, que seria o não comprometimento do desejo ou a capacidade de desviar-se da injunção ao gozo produzida pelo superego, tal como entendido na perspectiva de Žižek. Assim, este autor pretende mostrar a radical relação de exclusão entre ética e superego.

O filósofo, então, faz uso do esquema semiótico de Algirdas Greimas para abordar as implicações do superego na matriz ética de personagens de ficção. O esquema narratológico de Žižek sobre Greimas consiste em um losango (Fig. 1) que, em suas pontas paralelas ao alto e abaixo, estão respectivamente o santo e o perverso (*Scoundrel*). Nos outros polos do diagrama, estão o herói e o superego, aos quais são atribuídas respectivamente as categorias: ético e amoral, antiético e moral.



(Fig. 1, ŽIŽEK, 2005, p. 67)

Ética, nos termos em jogo, significa “não comprometer seu desejo”, e moral consiste em “considerar o Bem do outro”, que são valores atribuídos ao santo. O perverso é imoral, “viola as normas morais”, e antiético, definido pelo autor da seguinte maneira: “sua busca não é desejo, e sim prazer e lucro, ele rejeita qualquer princípio firme” (ŽIŽEK, 2005, p. 67). O herói viola a moral em função de seu propósito ético, mas, ainda mais importante para a

análise de Žižek, ele “não compromete seu desejo”, enquanto o superego é a moral antiético em que o prazer se afilia à lei.

Žižek, a partir de Lacan, reconhece na preservação do desejo a maior ética e reafirma a diferença entre o desejo e o imperativo do gozo do superego. A tese em questão é: compromete-se o desejo justamente quando se obedece ao comando de gozar. A leitura do filósofo para a resposta lacaniana desse problema é a radicalização do paradoxo econômico do superego, como apontado anteriormente, “quanto mais nos submetemos ao imperativo do Superego, maior a pressão, mais nos sentimos culpados” (ŽIŽEK, 2005, p. 67).

O herói de Welles, contemporâneo dos heróis *hard-boiled* de Hammett, Chandler e Thompson, pode ser observado nos primeiros contos fonsequianos sobre Mandrake, como abordado no capítulo anterior. Contudo, pela densidade temática e crítica social de *A Grande Arte*, pode-se sugerir uma implicação do personagem Mandrake com uma sociedade capitalista caminhando para a democracia na década de 1980, muito mais envolvida com o hedonismo vazio, do que propriamente com a fantasia masculina de fluidez moral e autonomia. Vê-se, no trajeto de análise do personagem Mandrake e de seu universo narrativo, que o momento em que Mandrake compromete seu desejo é quando o ciclo de violência e erotismo de fato atinge o corpo do herói com intensidade e quando o ideal de flexibilidade atuado no composto de masculinidade autonomia/controle é questionado em *A Grande Arte*.

A questão que se coloca, então, é como a violência que se erotiza com relevante força do conto “Mandrake” ao romance *A Grande Arte* é produzida em interface com a manufatura de um herói *hard-boiled* supramoral e geográfico, portanto, sobre os fluxos que compõem a sociedade, a política, a economia e a sexualidade brasileira que também traduzem essa amoralidade. Esse argumento faz uso da perspectiva trazida por Vera Figueiredo da influência de Nietzsche na obra de Rubem Fonseca, a fim de supor que uma das contribuições do autor para a tradição *hard-boiled* é justamente a tentativa de composição de um herói capaz de se sobrepor à moral. Mandrake, como se buscará questionar, se avizinha, até onde é possível, da figura nietzschiana do homem soberano, fortalecendo o projeto fonsequiano de crítica à sociedade de consumo e à hipocrisia da moralidade cristã, muitas vezes implícita nas elites e no olhar do próprio leitor empírico, ao qual Fonseca apresenta o cenário hiper-realista causador do choque e da excitação que fez de sua obra um importante fenômeno editorial no Brasil. Nietzsche descreve o ideal de libertação moral da seguinte maneira:

o indivíduo soberano, igual apenas a si mesmo, novamente liberado da moralidade do costume, indivíduo autônomo supramoral (pois “autonomia” e “moral” se

excluem), em suma, o homem de vontade própria, duradoura e independente, o que pode *fazer promessas* – e nele encontramos, vibrante em cada músculo, uma orgulhosa consciência do que foi finalmente alcançado e está nele encarnado, uma verdadeira consciência de poder e liberdade, um sentimento de realização (NIETZSCHE, 2001, p. 49).

À medida que Mandrake incorpora o “hedonismo vazio” e alguns aspectos desse idealizado “indivíduo soberano” estaremos diante ao mesmo tempo da autonomia, almejada pelo herói *hard-boiled* norte-americano, e de um absoluto reconhecimento da incapacidade de se controlar diante da injunção perpétua por gozar. Mandrake, então, transita entre a ilusão de autonomia e a obrigação de prazer. Ao mesmo tempo em que a fantasia possivelmente inspirada no indivíduo soberano de Nietzsche seria capaz de dizer “sim a si mesmo”, proposta potente da autonomia, é possível dizer que as reverberações desse ideal de liberdade em Rubem Fonseca, mais exatamente no personagem Mandrake, acabam por se hibridizar com o “hedonismo” teorizado por Žižek, deixando claro que, mesmo que se escape de algumas amarras morais, não se escapa completamente de uma “economia do gozo” que por muitas vezes se explicita no ideal de masculinidade ativado nos contos e no romance analisados. Žižek deixa claro em sua tese que a ideologia atua justamente na arbitrariedade do gozo obrigatório, podendo esse gozo ser sexual, consumista, comoditizado, espiritual, etc. Porém, o mais importante é que não há espontaneidade em tal gozo e, sim, um movimento economicamente e politicamente construído e amadurecido no capitalismo tardio. Em outras palavras, quando Mandrake incorpora a fantasia da fluidez e liberdade masculina hegemônica na passagem do estado totalitário do regime militar para a democracia de mercado na década de 1980 (assim como os *hard-boiled* de 1930 articularam a fantasia de autonomia à máquina de produção fordista), Rubem Fonseca apresenta uma questão política e social ainda mais profunda: a autonomia e o controle, implícitos no hedonismo de Mandrake, são fantasias masculinas, uma vez que prazer é uma ordem política, nos termos de Žižek, um comando ideológico? A *Grande Arte* é o ponto máximo desse dilema e possivelmente o momento em que a marca fundadora do *hard-boiled* – o atravessamento da história do inquérito na história do detetive – alcance seu maior vigor temático entre as obras aqui analisadas.

É importante estar atento para as possíveis implicações de se atribuir à violência e ao erotismo vazio contido na obra de Rubem Fonseca, como em “Passeio Noturno I”, “Feliz Ano Novo” e “Duzentas e vinte e cinco gramas”, por exemplo, apenas o diagnóstico da “cultura do narcisismo” e da “sociedade do espetáculo”. Talvez, apenas a partir desse diagnóstico, se escape à vigorosa crítica a um aparato social, econômico, cultural e ideológico, que o “fetichismo da mercadoria” de Marx, acionado por Žižek, apresenta. A famosa tese de Marx

sobre o momento histórico inédito da transformação do trabalho em mercadoria, isto é, em propriedade objetiva inerente ao produto, fazendo com que os trabalhadores se relacionem sob a lógica do mercado, uma vez que o trabalho é parte “coisificada” do valor da mercadoria, leva à noção de “fetichismo da mercadoria”: o poder da mercadoria de ocultar as relações de exploração e as relações pessoais nelas contidas. Para fugir de uma pretensa falsa consciência que poderia se acoplar à noção de “fetichismo da mercadoria”, Žižek aborda o conceito marxista da seguinte forma:

A questão que vale ser repetida constantemente é a de que, na noção de Marx de fetichismo, o lugar da inversão fetichista não é o que as pessoas pensam que estão fazendo, mas em suas próprias atividades sociais: um típico sujeito burguês é, em termos de sua atitude consciente, um nominalista utilitário – isso é, em sua atividade social, na troca no mercado, que ele age como se *commodities* não fossem simples objetos, mas objetos dotados de poder especial, cheio de “caprichos teológicos”. Em outras palavras, pessoas são perfeitamente cientes de como as coisas realmente são, elas sabem muito bem que o dinheiro/*commodity* não é nada além de uma forma reificada da aparência das relações sociais, i.e. que, por trás das “relações entre coisas”, está a “relação entre pessoas” – o paradoxo é que, em sua atividade social, elas agem como se elas não soubessem disso, e seguem sua ilusão fetichista. (ŽIŽEK, 2010, p. 2).<sup>lxiii</sup>

Rubem Fonseca não parece estar exatamente focado no ato narcísico, ainda que ele apareça frequentemente, mas sim na dimensão das relações vazias e comoditizadas que ultrapassam classes sociais, geografias e, formalmente, na dicotomia herói/anti-herói e vilão, como também na ilusão fetichista que é justamente produto de sua estética e aparente normalidade. Acredita-se que essa suposição se cumpra na análise pontual de partes de *A Grande Arte* envolvendo os personagens Mandrake, Camilo Fuentes e Lima Prado.

Seria exagero dizer que um dos grandes temas de *A Grande Arte* é *Percor*? Certamente, o *Percor* é muito mais que a sigla para “Perfurar e Cortar” ou uma técnica de manejo de armas brancas. A dimensão simbólica da faca no romance parece ser o fio condutor ideal para os temas da violência fetichizada, do hedonismo e da fantasia masculina hegemônica. O primeiro parágrafo do romance de Rubem Fonseca, contido na introdução da Parte I, intitulada *Percor*, é ironicamente interessante. Nele, o narrador Mandrake apresenta com forte admiração a arma e o possível assassino que o levaram ao enredo central do romance:

Não era uma ferramenta como as outras. Era feita de material de qualidade superior e o aprendizado do seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar no uso que dela fazia seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis – a *in-quartata*, a *passatasotto* – com inigualável

habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres (FONSECA, 1990, p. 9).

A especial ferramenta referida por Mandrake, a faca – que toma seu interesse até então direcionado a vinhos, livros, jogadas de xadrez e charutos, esses especialmente fálicos, de diversas formas e tamanhos –, está presente em grande parte dos eventos nevrálgicos do romance. Ela aparece desde o início como objeto crucial para a dedução dos crimes “investigados”, é o objeto da violência sexual contra Ada, é o objeto quase místico com o qual Mandrake se apega à jornada por vingança que vai do estudo profundo das técnicas do *Percor*, do duelo de virilidades com Camilo Fuentes, até a fetichizada relação de prazer entre a arma branca e Mandrake.

No decorrer da introdução, Mandrake descreve o ambiente do primeiro assassinato, expõe suas primeiras, porém conclusivas, observações sobre as motivações e a psique do assassino: “O *P* não tinha ressonância literária, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina” (FONSECA, 1990, p. 10). Narra, principalmente, a ação que vai do sexo ao assassinato, em um tom distante, como o de “Passeio Noturno I” ou “Feliz Ano Novo” e por vezes compreensivo: “não adiantava imaginar por que fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer” (p. 9); e com um estilo similar às descrições e digressões sobre suas próprias relações eróticas com múltiplas personagens femininas ou talvez objetos femininos, que passam pelo romance. Sobre o ato sexual que precede o assassinato, o narrador relata: “A mulher passou a língua no seu peito, detendo-se no mamilo. Sentindo o ingurgitamento no baixo-ventre, afastou-se e levantou-se, postando-se em pé ao lado da cama. A mulher ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional” (p. 9). Algumas páginas depois, Mandrake relembra seu primeiro encontro com Ada: “Eu aspirara o odor da pele dela, sentindo o calor do corpo sólido e musculoso entre meus braços. Contra minha vontade uma enorme emoção me dominara. Depois, pouco depois, na cama, uma surpresa: virgo intacta” (p. 22). “*Virgo intacta*” é usado para designar a virgindade de Ada. Não parece incorreto sugerir que o uso do latim por Mandrake, advogado que em algumas ocasiões se vale de termos latinos para fins jurídicos, “coisifica” e, talvez, funcionaliza a condição de virgem de Ada no custo-benefício de seu prazer sexual, talvez não muito diferente da condição da prostituta no momento do homicídio relatado.

Finalmente, Mandrake conclui seus apontamentos sobre o crime ocorrido com considerável reconhecimento e admiração, contidos em sua máxima significação na metáfora



da “caligrafia”, a impressão máxima de uma destreza no manejo da faca, habilidade que Mandrake almeja por todo o romance: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, quaisquer indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia” (1990, p. 10). No melhor estilo *hard-boiled*, o narrador entrega boa parte de todo inquérito ao leitor, não se trata das manobras investigativas da estória, mas da repercussão do crime no inquérito, na estória do detetive, marca do gênero que permite os engenhosos desdobramentos do gênero policial no campo social brasileiro: “Os Cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Míriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes” (p. 10). O leitor é convidado, nas primeiras páginas do romance que precedem a perseguição de Camilo Fuentes, a reviver as já conhecidas, pelos contos, experiências de virilidade, autonomia e controle de Mandrake: as conquistas sexuais com Ada, Bebel, Lilibeth e Berta, assim como as dinâmicas conjugais e a postura hedonista e cômica que o mantêm mandatário de sua libido, de seu desejo e de sua própria vida; o profundo conhecimento dos objetos que o caracterizam, vinhos, charutos, jurisprudência e, mais tarde, a faca, mas, principalmente, o mapa do Rio de Janeiro, exposto com inúmeras citações de ruas, praças, bairros, restaurantes. Em outras palavras, tudo aquilo que faz de Mandrake pretensamente senhor de si, o contrário da impotência do homem ordinário que aparece no diálogo jocoso com Raul: “É uma boa ideia, deixar de beber, deixar de fumar, almoçar com a família aos domingos, ser enterrado com a bandeira do clube. Ver televisão” (p. 27).

A trama de assassinatos em série envolvendo o *playboy* decadente Roberto Mitry, a prostituta Gisela, a entediada *socialite* Rosa Leitão e seu *affair* Laura Lins levam Mandrake à maior imersão da estória do advogado/detetive no universo de violência que ele pretensamente dominou nos contos que precedem *A Grande Arte*. É justamente esse ponto de interseção que ativa uma série de questões praticamente ausentes nos contos e que abordam formas ainda mais complexas de ficcionalização da violência urbana, do hedonismo pós-moderno e do erotismo fetichizado.

Em *A Grande Arte*, Mandrake e seu sócio, Wexler, recebem a primeira vítima da série de assassinatos que disparam os acontecimentos que levam o advogado carioca a deslizar pelo estrato de violência e corrupção sobre o qual se sustentam as ruas do Rio de Janeiro. A massagista Gisela, que assim como grande parte das prostitutas fonssequianas possuía um nome verdadeiro, Elisa de Almeida, recorre ao escritório de Mandrake buscando “aconselhamento legal” para as ameaças que vinha sofrendo por possuir uma fita cassete. O

objeto é requerido por Roberto Mitry, um ostentador falido da sociedade carioca. Com o assassinato de Gisela, Mandrake se dedica ao caso homeopaticamente, como é comum aos romances de Raymond Chandler, revezando as primeiras ações investigativas com suas proezas de conquistador: “Enquanto a ligação não se completava: era bom não resistir à sedução de uma mulher bonita. Ada, a graça muscular; Lilibeth, o matiz da pele. Pensei também em Berta Bronstein e Eva Cavalcanti Meier” (1990, p. 38). Com o assassinato de Laura Lins, que também possui um verdadeiro nome, Oswald de Souza, Mandrake é cada vez mais atraído pelo caso e dá pistas das motivações de sua atuação como detetive, talvez ainda sob forte afiliação com Marlowe, como é visível no ritmo das frases, a pausa lacônica da primeira pessoa *hard-boiled*: “Peguei um táxi na Cinelândia, afrouxei o laço da gravata, acendi um Havana médio. Laura Lins – ela inventara um nome musical. Imaginei como ela seria, uma pele macia sobre a carne dura e morna, e senti um princípio de ereção. Pior do que doença” (p. 50).

É interessante como Mandrake, por meio de um estilo extremamente *hard-boiled* – rápido, cínico, com referência cartográfica, ativando seu conhecimento sobre o mapa da cidade –, insere a ambiguidade no parágrafo citado. Mandrake faz digressões sobre Laura, a vítima, aparentemente se excita com a imagem mental de seu corpo. Contudo, o corpo é o objeto primário do inquérito, é um elemento, uma pista, com o qual Mandrake entra em contato e que causa um novo vigor para seu impulso investigativo. A ironia consiste justamente em não se poder afirmar exatamente se a ereção verbalizada por Mandrake, “pior do que uma doença.”, diz respeito ao corpo nu de Laura Lins ou à excitação do inquérito, ou ainda, se ambos não fazem parte da mesma lógica fetichista do prazer hedonista do personagem. A frase, “pior do que uma doença.”, aparece algumas vezes durante o romance, em uma delas se refere ao corpo de Bebel, que é descrito como um objeto sexual otimizado, sintetizando seus atributos eróticos e seu trato cosmético de classe: “coxas grossas bronzeadas e joelhos lisos” (1990, p. 64). Bebel, ou Maria Isabel Marques da Costa Leitão, é filha da amante de Laura Lins, Rosa Leitão, esposa de deputado federal e presidente da Associação Brasileira de Comércio e Exportação. Bebel é a contratante de Mandrake para buscar sua mãe, desaparecida após o assassinato de Laura. Após encontrar Rosa e passar a noite com Bebel, Mandrake retorna a seu apartamento com Ada, personagem com quem estabelecia o relacionamento mais estável no romance. É então que *A Grande Arte*, que caminhava entre os já conhecidos contos, coeficientes de humor, erotismo e relativo distanciamento afetivo entre Mandrake e o crime, toma outro caminho.

No apartamento, Mandrake e Ada são atacados por dois homens que procuram pela fita cassete. Mandrake é esfaqueado e acorda no hospital sob os cuidados de Ada e Wexler. A notícia do estupro de Ada vem pelo médico:

“O que aconteceu com minha namorada?”

“Bem, ela foi seviciada. Uma coisa à-toa, foi tudo cosido direitinho, Alguns pontinhos”

Também devo parecer insensível aos meus clientes, pensei, procurando vencer a aversão que sentia pelo médico.

“Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus.” Falou naturalmente, como só os médicos sabem falar desgraças (FONSECA, 1990, p. 81).

É assim que a faca, até então a ferramenta dos assassinatos que intrigava e fascinava Mandrake, transforma-se em seu algoz: “Pedi a Wexler que localizasse Hermes. Uma faca. O cabo de uma faca. Eu fechava os olhos e via uma faca brilhando” (1990, p. 81). Porém, como será abordado em breve e como é apontado na introdução da primeira parte do romance, a cadeia significativa da “faca” não está concluída.

Hermes era um antigo cliente que Mandrake, alegando legítima defesa, havia livrado da cadeia. Oficial do exército, Hermes era mestre no manejo de armas brancas e atendeu ao pedido de Mandrake para que lhe ensinasse a arte do *Percor*:

“Quero ir à forra.”

“Compra um revolver”, disse Hermes, apático.

“Quero usar uma faca. Tornou-se uma obsessão. Há vários dias não penso noutra coisa” (FONSECA, 1990, p. 82).

Mandrake, então, mergulha no mundo do *Percor*, recebe os ensinamentos técnicos e teóricos de Hermes. O episódio da aquisição da faca de Mandrake, a Randall, ilustra a forma especializada como a ferramenta é tratada pelos praticantes do *Percor*:

Bowie. Ka-bar. Loveless. Randall. Mark III. Jóias. Preciosidades que ninguém tem. A lâmina da Bowie é Shiffeld legítima, endurecida a mil setecentos e quarenta graus Fahrenheit. Duplo tempero. Afiada à mão no rebolo. Não existe coisa melhor, em nenhuma parte do mundo (FONSECA, 1990, p. 83).

É possível, então, inferir que o fascínio exercido pela faca, pelo *Percor*, suplante em poucas páginas sua simples função simbólica em uma possível vingança à violência sofrida por Ada. A força dos elementos de erudição alternativa que cercavam o universo de Mandrake – vinhos, livros, filmes, charutos, o xadrez – perde completamente seu lugar no romance. Se tais elementos eram parte da atmosfera de controle e virilidade de Mandrake, se o retiravam

do lugar estereotipado da elite impotente por ele satirizada, ao mesmo tempo em que o destacavam do desejo comum, a faca, tomando esse lugar simbólico, à primeira vista, o integra ao ambiente de violência ao qual ele sempre transpassou com distanciamento e cinismo. O oitavo capítulo da primeira parte ilustra com considerável nitidez tal passagem. Mandrake em autoanálise reflete:

Eu ocupava as noites lendo os livros que levava. Quando me interessava por um assunto minha curiosidade nunca era saciada. Wexler costumava dizer que eu era um obsessivo compulsivo. Na época de Berta era o xadrez. Eu conseguira edições fac-similadas raras, como o *Livro de la invención liberal y arte del juego de la jadre*, escrito no século XVI pelo Grande Ruy Lopez de Segura, e o manual de Gioachino Greco, conhecido como II Calabrese, publicado no século XVIII (FONSECA, 1990 p. 91).

Em um exercício especulativo simples, é possível sugerir que o interesse por Berta, que o aproximou da arte do xadrez, não está muito distante de sua “curiosidade” pela grande arte do *Percor*. A vingança não parece ser o combustível para a “obsessão” de Mandrake, mas talvez um prazer narcísico do controle intelectual dos objetos admirados, uma vez que ele é o narrador que se vale de sua erudição paralela para seduzir mulheres. Ou, ainda, um gozo vazio e fetichizado, nos termos de Žižek, que coloca Mandrake no universo urbano fonsequiano, e não apenas o apresenta como um observador hiper-masculino que enxerga através desse universo, como poderia se deduzir dos primeiros contos que precedem o romance. Essa suposição parece se confirmar quando, na mesma página da citação anterior, Mandrake apresenta sua nova bibliografia:

Os livros que estavam à minha frente, e pelos quais me interessava agora, tratavam de um extraordinário instrumento, a primeira criação tecnológica do homem – a faca. Entre os livros que trouxera estavam vários clássicos. O *Trattato di scienza d'arma*, do grande teórico Camillo Agrippa, publicado pela primeira vez em 1604; o *Manual del barateiro o Arte de manejar lanavaja, elcuchillo y latijera de los jitanos*, de autor anônimo, publicado em Madri em 1849; [...] (FONSECA, 1990, p. 91).

Essa questão não passa despercebida pelo próprio narrador, que após longa citação de jogadas de xadrez se pergunta: “mas, ao separar-me de Berta, desinteressara-me pelo jogo. Era um homem volúvel? Pensei com um dos novos livros nas mãos” (1990, p. 91). A resposta vem rápida e segura: “a coerência não era uma virtude, era uma característica vegetal que eu não possuía, felizmente.” (p. 91). É interessante notar que não é exatamente a “incoerência” que é uma virtude e, sim, é vigorosamente a “coerência” que não é. A “coerência”, fundamental aos heróis *hard-boiled* de Hammett e Chandler, é justamente o que engessa o

funcionamento do herói brasileiro, como Mandrake, em um ambiente de corrupção sistêmica, em outra cultura social e política e também por consequência das poucas décadas que o separam dos anos de crença nos axiomas morais que abalizavam o *hard-boiled* norte-americano. Contudo, a fantasia de controle permanece comum. Christopher Breu, sobre o clássico de Dashiell Hammett, *Red Harvest*, afirma: “Ao se manter obediente a seu aparente código racional de autointeresse, Op emerge tão violento quanto fora de controle: um ‘simples’ vigilante que produz mais violência do que previne”<sup>lxiv</sup>. Por mais “incoerente” que Mandrake se reconheça, seu posicionamento hedonista o coloca pretensamente no controle de suas escolhas, de seus próprios interesses – mesmo que ele venha a causar a morte de Mercedes, uma policial disfarçada de prostituta com quem ele inicia um *affair* durante a perseguição de Camilo Fuentes, e cuja morte não causa lamentação maior do que “Mercedes. Mercedes. Mercedes. Ah, as mulheres” (FONSECA, 1990, p. 131). Porém, a violência, que seria capaz de confrontar a certeza de controle de Mandrake, pode estar justamente no jogo crítico das estruturas sociais e políticas que Rubem Fonseca aborda a partir do signo da violência. Aproximar Mandrake da violência fetichizada, inserindo-o no fascínio pela ferramenta, nas técnicas, no gozo contido na série de assassinatos, supostamente a coluna vertebral do romance, pode pôr em evidência um funcionamento da produção de subjetividade contemporânea, como sintetiza Leonardo Danziato, em “O Gozo e o Poder: categorias para pensar as políticas de subjetivação contemporâneas”:

Os sujeitos contemporâneos, afetados pelo seu tempo, pelo descarado consumo do objeto oferecido pelo capitalismo recente, deprimidos pela maníaca conjuntura de gozo, não reclamam apenas de um não-saber, mas de um descontrole em sua “economia de gozo” e de uma insuficiência subjetiva em recompô-la. Não se trata mais apenas de um gozo com os sintomas e seus benefícios secundários – como descrevera Freud sobre as psiconeuroses – mas de um gozo de morte por uma proximidade excessiva e destrutiva do objeto (DANZIATO, 2007, p. 26).

A jornada de Mandrake até Corumbá contém dois pontos que parecem de grande relevância para a análise da interface violência, hedonismo e erotismo em *A Grande Arte*: a relação que Mandrake estabelece com o *Percor* e a apresentação de Camilo Fuentes. O policial Raul avisa a Mandrake que Fuentes, um dos homens que invadiu seu apartamento, o esfaqueou e violentou Ada, havia sido preso e solto em seguida, por estar sendo investigado por suas relações com o tráfico internacional de drogas. Segundo Raul, a Polícia Federal o havia grampeado e precisava que ele mantivesse seus planos de ir a Corumbá. Mandrake reage indignado: “Eu me via cravando a Randall na subclávia de Fuentes e o sangue

esguichando como o repuxo da Praça Paris, que gostava de olhar, quando era criança” (FONSECA, 1990, p. 97). Em seguida, ele embarca no mesmo trem para Corumbá, onde se encontra com Fuentes pela primeira vez. O advogado segue e observa Fuentes no vagão restaurante do trem, com a camisa aberta expondo o cordão dado por Berta que havia sido roubado de seu apartamento. Aparentemente tomado pelo ódio, o advogado passa pela mesa em que Fuentes bebia com duas mulheres e retorna a sua cabine, onde relata:

Ao chegar à cabine abri a janela, liguei o ventilador e deitei-me no beliche com a Randall na mão. Meu pênis estava duro e tirei-o para fora das calças. Devia ser horrível ter o pau cortado, pensei passando o fio da Randall de leve na verga do meu pênis; tremor frio varou meu corpo. Abri a janela e olhei toda a carroceria do vagão, tentando localizar a janela de Fuentes. O braço grosso dele apareceu na janela; devia estar sozinho na cabine. Voltei ao carro-restaurante. A mulher mais velha continuava na mesa tomando cerveja (FONSECA, 1990, p. 101).

A imagem da ereção, se não causada, ao menos subsequente ao aparecimento da imagem da faca Randall no parágrafo, é no mínimo inquietante. O discurso pornográfico e escatológico, recorrente na obra de Rubem Fonseca, segundo Vera Figueiredo, funciona como o último “reduto da concretude” em uma sociedade cujos valores burgueses instituíram a assepsia tanto no corpo quanto na linguagem e nas relações pessoais. Assim, não seria de se espantar que o relato da ereção se desse após a possível frase, “deitei-me no beliche com o pau na mão”, contudo o pênis é substituído não apenas pela faca, mas por uma faca específica, uma Randall, que carrega consigo todo o discurso técnico e especializado, todo o controle intelectual e a destreza que Mandrake ostenta em todos os seus atos.

O momento em que Mandrake encosta a faca em seu pênis é ao mesmo tempo perturbador e representativo. O encontro entre as duas ferramentas de excitação do personagem-narrador marca a interseção de seus instrumentos de controle. Tanto nos contos quanto no romance, o pênis é um signo de virilidade e parte do conjunto simbólico sexual em jogo na afirmação de controle e masculinidade hegemônica do herói policial sobre o corpo feminino coisificado e na superioridade diante de outras masculinidades, como a de F.A, por exemplo. Por sua vez, não se pode desconsiderar que a faca Randall se apresenta como um instrumento de destreza e de habilidade intelectual, mas, também, como um objeto que evidencia a busca de Mandrake por prazer, um prazer narcísico que o retira da categoria de controle e o inclui no universo comum, guiado por uma lógica similar à da destruição que Gil percebe em “Passeio Noturno I”, sob a regência de uma sociedade comoditizada, fetichizada, e cujo gozo é bem menos uma escolha que uma obrigação. Mandrake não está no controle, e o

próprio controle fantasiado por meio das ativações de elementos da masculinidade hegemônica brasileira da metade final do século XX talvez esteja em análise.

A arma branca, mais precisamente a faca, é descrita no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, da seguinte forma: “é o princípio ativo modificando a matéria passiva” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1993, p. 414). A faca é inevitavelmente inserida no campo simbólico fálico de *A Grande Arte*. No decorrer do romance, é possível observar uma transição do pênis, da virilidade e das proezas sexuais como instrumentos simbólicos de controle de importância nevrálgica, nos contos “O Caso F.A.”, “Dia dos Namorados” e “Mandrake”, para a faca como elemento central da simbologia de controle em *A Grande Arte*. Mandrake, em *A Grande Arte*, está em um terreno em que seu ideal viril de controle é mais evidentemente uma fantasia que se encena, muitas vezes ao redor da faca, o objeto que atravessa todo romance. Essa fantasia talvez seja fundamental para o funcionamento hermenêutico do romance policial e possivelmente uma das fontes do sucesso editorial do romance de Fonseca.

Durante a análise dos três contos que antecedem a publicação de *A Grande Arte* e que têm como personagem principal o advogado Mandrake, reconheceu-se não apenas uma forte adequação ao gênero *hard-boiled*, não exatamente pela temática, mas pela velocidade da narrativa e pela linguagem urbana, como também pela utilização quase absoluta da narrativa em primeira pessoa. Contudo, em *A Grande Arte*, existe um relevante hibridismo da voz narrativa em primeira e terceira pessoa. Mesmo que o narrador permaneça sendo Mandrake, os capítulos dedicados a Camilo Fuentes e Lima Prado incorporam as características de uma narrativa em terceira pessoa, e essa “despessoalização” narrativa pode esclarecer questões interessantes sobre o embate e a simpatia entre Mandrake e seus antagonistas. Tal hibridismo se manifesta propriamente nos últimos capítulos da primeira parte, *Percor*, talvez por exigência da própria estrutura do romance em primeira pessoa, mas ainda, expondo uma visão, até onde ela é possível, relativamente isenta do julgamento direto do narrador/personagem. Possivelmente, um importante momento desse evento narrativo esteja na passagem em que Camilo Fuentes, ferido no olho após um embate corporal, busca por ajuda médica.

Fuentes chega ao Rio de Janeiro e vai a um médico que diagnostica uma lesão na córnea, resultado do assassinato de Mercedes. O médico sugere um transplante, mas não deixa de alertá-lo sobre a demora em se conseguir um doador, logo, seria mais interessante comprar uma córnea: “Havia também as pessoas que vendiam uma córnea. Mas era preciso tomar

cuidado. Hernandez (o médico) conhecia um caso em que o pretense vendedor recebera o dinheiro e na hora aprazada não apareceu no hospital para ‘entregar a mercadoria’” (FONSECA, 1990, p. 138). Rapidamente o narrador apresenta o curto diálogo entre Fuentes e o médico:

“Onde posso comprar uma córnea?”  
“Nos anúncios dos jornais, na parte de classificados.”

Córnea – moça, 24a., vende. Tel. 185-3944. (1990, p. 138).

É perceptível, na maneira como o anúncio é descrito, a crítica fonsequiana sendo articulada. Nessa passagem, Rubem Fonseca faz uso de um gênero textual extremamente popular, o anúncio comercial, e com isso extrapola uma leitura maniqueísta ou pontual de uma atitude perversa de Camilo Fuentes que poderia simplesmente apontar para um ato antagônico a Mandrake, mas, ao contrário, o autor expõe uma lógica ampla de coisificação do sujeito na sociedade brasileira contemporânea. Em *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*, Joel Birman (2005) constrói uma análise sobre o que ele chama de “cultura narcísica”, a forma como os desdobramentos da “sociedade do espetáculo” levaram a uma crise de alteridade. Birman, a partir dos estudos de Freud e referindo-se a Guy Debord, reconhece um progressivo “adoecimento” social que contribui para criação de subjetividades onipotentes e narcísicas. O autor sugere:

O que justamente caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue se descentrar de si mesma. Referindo sempre a seu próprio umbigo e sem poder enxergar um palmo além do próprio nariz, o sujeito da cultura do espetáculo encara o outro apenas como um objeto para seu usufruto. Seria apenas no horizonte macabro de um corpo a ser infinitamente manipulado para o gozo que o outro se apresenta para o sujeito no horizonte da atualidade (BIRMAN, 2005, p. 25).

Contudo, mesmo que inegavelmente as colocações de Birman pareçam se aplicar perfeitamente à forma como o corpo é objetivado na passagem citada de *A Grande Arte*, não seria desmedido sugerir que o projeto crítico de Fonseca ambicione justamente diluir a violência e a perversão apresentada nas relações pessoais em todo campo social, propondo que o olho que metonimicamente apresenta a problemática da alteridade não consiste simplesmente em um evento específico ou um produto de uma sociedade de consumo, mas em uma visualização das engrenagens que compõem justamente a sociedade contemporânea. Em outras palavras, não parece se tratar de sujeitos narcísicos apenas, mas, em consonância



com Žižek, de uma ilustração do corpo fetichizado e comoditizado em funcionamento em uma economia do gozo forjada no capitalismo liberal e presente na abordagem hiperrealista do universo urbano fonsequiano. Em síntese da intrincada relação entre as implicações das forças compósitas do capitalismo tardio e o gozo, abordadas por Žižek por meio da psicanálise lacaniana, Marco Jorge e Flávio Bastos afirmam:

Trata-se, nesse empuxo-ao-gozo, de querer obter satisfação não importa de que modo, nem mesmo se for preciso reduzir o outro, enquanto sujeito, a um objeto: \$ → a. Esta fixação na vontade de gozo é aquilo que se deve considerar em psicanálise como sendo, propriamente falando, a perversão. Pois a perversão não designa na psicanálise qualquer forma de comportamento sexual considerada hoje como minoria (e outrora, como aberração), mas sim uma determinada posição subjetiva na fantasia que implica em tomar o outro como objeto, na medida em que o perverso só quer do outro aquilo que este pode lhe proporcionar de gozo e satisfação, nada mais. Ele se isola, e só, solitário, goza, [...] O viés perverso do capitalismo atual pode ser observado acompanhando-se o desenrolar da formulação de Marx, para quem o dinheiro é uma mercadoria e, enquanto tal, uma mercadoria que se torna um objeto-fetice (JORGE; BASTOS, 2009, p. 25).

Joel Birman, por um caminho paralelo, também identifica com incrível precisão a relação ironicamente composta por Rubem Fonseca: “o outro é delineado como um pedaço de carne à disposição do sujeito, para que este possa manipulá-lo e instrumentalizá-lo para as delícias macabras do gozo, se aquele é fonte de bens e objetos que atizam a cobiça voluptuosa do sujeito”. Tal afirmação não se aplica também a algumas passagens em que Mandrake se relaciona com o corpo feminino? A negociação da córnea anunciada pode fornecer algumas pistas para essa questão:

“Dez milhas” disse a mulher impaciente. “E não é caro. O preço de um carro pequeno. Minha filha é muito moça, nunca teve uma doença, dentes bons, ouvidos ótimos. Olhos maravilhosos”  
Uma rachadura cortava a parede da sala de alto a baixo, o teto exibia manchas e bolhas de infiltração de água.  
“Vou pensar”, disse Fuentes. “Ligo amanhã” (Não era o dinheiro o problema, isso ele tinha, era a sujeira, a ruína. Olhos maravilhosos, ali?) (FONSECA, 1990, p. 139).

Os elementos qualitativos da moça, do produto, “dentes bons, ouvidos ótimos”, não estão distantes dos critérios de Mandrake:

O pregador não tinha dentes na frente e isso, pra mim, lhe dava alguma credibilidade. As pessoas sem dentes me comoviam. Além do mais era pálido e parecia hospedar em seu corpo todos os vermes conhecidos e desconhecidos da parasitologia tropical. (1990, p. 107).

E também são compartilhados por Álvaro Monteiro, vendedor de armas para o Oriente Médio que participaria de uma orgia na casa de Mitry alguns capítulos adiante, e que cobiçava a prostituta Titi na cobertura da Viera Souto:

“Tuas gengivas parecem feitas de coral puro iridescente. Nunca vi dentes tão bonitos.”  
“Que bom, não é?”  
“Titi é um animalzinho perfeito, só não tem pedigree, não é, querida?” (1990, p. 191).

Assim como o pregador que comoveu Mandrake, Fuentes imagina a moça da córnea “pálida, ligeiramente verde” (1990, p. 139), com asco rejeita o produto oferecido e conclusivamente reafirma o lugar de mercadoria do “outro”. Mas, ainda, extrapola a possível leitura reducionista de uma sociedade doente, ao propor que no mercado tanto a força de trabalho quanto o corpo ou qualquer outro produto são vendidos, comprados ou tomados como qualquer outra mercadoria:

Olho a gente tirava de um inimigo, arrancava e colocava numa caixa com gelo e levava para o médico fazer o transplante. Numa caixa de isopor como se fosse sorvete. O preço de um carro por um olho?  
“Então?”, perguntou a mãe, cortando as elucubrações de Fuentes.  
“Vou pensar.”  
“Não se preocupe, minha filha”, disse a mulher dando as costas para Fuentes, “vai parecer outro.” No mundo, pensou Fuentes, tudo se comprava e vendia, a mulher sabia disso. (1990, p. 139).

A primeira parte do romance, “*Percor*”, progride com Camilo Fuentes sendo perseguido pela organização para a qual trabalha, enquanto Mandrake retorna ao Rio de Janeiro e se encontra com o anão José Zakkai, Nariz de Ferro, que esclarece rapidamente a relação entre a fita cassete, Roberto Mitry, Camilo Fuentes e a organização criminosa que o perseguia. Assim, a segunda parte do romance, “Retrato de Família”, tem início: uma longa história familiar estabelece a ascensão e a queda de uma família da aristocracia carioca. A narrativa começa em 1845, sempre relacionando ironicamente os eventos familiares com acontecimentos “controversos” que marcaram a história do Brasil, como a regulamentação das fronteiras brasileiras:

Barros Lima foi um dos principais auxiliares de Rio Branco nos entendimentos diplomáticos que permitiram ao Brasil ocupar a área de cento e cinquenta e dois mil quilômetros quadrados pertencentes à Bolívia e que passou a se chamar, depois de anexada ao Estado Brasileiro, Território Federal do Acre (1990, p. 166).

A ascensão do pequeno império burguês criado pelo jurista Barros Lima entre os grandes intelectuais do século XIX, e mais tarde dividido entre salões modernistas paulistas e cariocas, é narrada em detalhe. A importância da família Barros Lima na formação intelectual e institucional do Brasil é adornada pela presença erudita de escritores e artistas brasileiros em salões literários, de Machado de Assis a Mario de Andrade, por coletes *Devant Droit*, pelos recitais de poesia francesa e grandes espetáculos no Teatro Municipal. Certamente, toda a classe e respeitabilidade dos Barros Lima encobre a promiscuidade de Laurinda Lima Prado, o homossexualismo rejeitado de sua irmã, Socorro, o vício no jogo de José Priscilio Prado, que o leva à falência, “sobrando” à família Lima Prado apenas alguns cargos públicos. O retrato da família não apenas se aprofunda na hipocrisia da “alta-sociedade” brasileira, tema comum à obra irônica fonsequiana, como também reafirma a intrincada rede de corrupção do Estado federativo brasileiro, de suas origens até sua frágil e recente democracia na década de oitenta. Essa abordagem crítica da política nacional fica ainda mais evidente no encontro de Thales Lima Prado com um senador da República poucos capítulos após a detalhada revelação do retrato de sua família.

Lima Prado, personagem de maior relevância na primeira metade da segunda parte de *A Grande Arte*, é um dos diretores do Escritório Central, para quem trabalhava Camilo Fuentes, um homem das “letras”, como ele melancolicamente se reconhece, e presidente da Aquiles Financeira, um conglomerado de sociedades anônimas. Suas atividades como homem de negócios incluem uma intensa participação nos rumos da democracia brasileira:

“Então?”

“Todas as pesquisas indicam um equilíbrio muito grande. É impossível saber agora, na conjuntura atual, quem ganhará. Pode ser que o quadro se defina daqui a uns dois meses, mas a hora certa de”, hesitou, “fazer as doações é agora.”

“Muito bem. São cinco partidos?”

“Cinco.”

“Dá para todos. Mas manobra de maneira que eles tomem a iniciativa de pedir.”

“Isso não é difícil. Seu nome é neutro e todos precisam de dinheiro, até o partido do governo.”

“Além da doação institucional, que você me garante que não será contabilizada pelos partidos, vamos dar dinheiro também para alguns candidatos, individualmente. Não deixe os radicais de lado. Eles também aceitam, não aceitam?”

“Corrupção não tem bandeiras”

“Isso não é corrupção, Gontijo” (1990, p. 183).

Seu encontro com o senador apresenta certas sutilezas no discurso da corrupção sistêmica e inerente ao estado democrático apresentado por Fonseca, fortalecendo a ironia da afirmação de Lima Prado, “Isso não é corrupção, Gontijo”, como quem diz: tudo é parte do jogo, um jogo de violência, em todos os seus níveis, que atravessa instituição e relações. A

intenção é clara, diluir as fronteiras estrategicamente construídas entre o capitalismo legítimo e o crime, organizado ou não. O discurso de Lima Prado e do senador se alinham abalizados por uma série de clichês reacionários, uma ilustração precisa da filiação da direita política com as elites. Lima Prado inicia a série de problemáticos clichês apontando sua admiração por Hitler, segundo o empresário, um grande homem do século, mesmo quando afirma categoricamente não ser nazista. Na varanda do Iate Clube, o senador escuta Lima Prado e em seguida lamenta a morte de seu primo, Roberto Mitry. O assunto da morte do conhecido *socialite* é tocado com solene pesar e foi merecedor de um discurso no Senado Federal abordando o problema da violência urbana no país. Diz o senador:

“Tenho estudado com grande empenho o assunto e concluí que a explosão demográfica, em primeiro lugar, e a má distribuição de renda, logo a seguir, são as causas principais da escalada de violência nas cidades. Existem outros fatores, como a ineficiência dos organismos policiais e a decadência moral da sociedade.” [...] “Hoje é isso que vemos em todo o país. Soa fora de moda dizer isso, mas não há mais vergonha, dignidade, pudor. Freios que atuavam dentro dos indivíduos, que impediam que atos anti-sociais e imorais, imorais, sim, [...] veja o caso do seu primo” (1990, p. 204).

O discurso vazio prossegue:

“Enquanto o exemplo negativo for dado pelas nossas elites, será muito difícil melhorar o tecido social em nosso país.” [...] “Faltam líderes, duas ditaduras, em menos de cinquenta anos, destruíram os valores tradicionais e impediram a emergência de novos. As elites – refiro-me aos empresários, profissionais liberais, militares, intelectuais e religiosos – não são capazes, nem estão dispostas a assumir com coragem e desprendimento a responsabilidade de conduzir o país para uma verdadeira democracia com liberdade e justiça social.” (1990, p. 204).

O acúmulo de liberalismo e senso comum da fala do senador sobre o assassinato de Mitry – que claramente não tinha nenhuma ligação com a violência urbana e foi usado como subterfúgio para o cumprimento de protocolos políticos, como o discurso no senado –, pela força irônica de sua posição na trama fonsequiana e pertencendo ao contexto da voz narrativa de Mandrake, cumpre sua função crítica de dar visibilidade não apenas à delinquência política brasileira, mas à amplitude do tema da violência urbana constantemente relativizada por Fonseca. Assim, o discurso do Senador conclusivamente faz uso de uma figura menos controversa que Hitler, mas ainda com relevantes serviços prestados à exploração do povo irlandês e escocês e, possivelmente, um dos responsáveis pela gestação do imperialismo britânico, Oliver Cromwell: “‘A democracia é forte na Inglaterra porque neste país os homens de bem têm a mesma audácia dos canalhas.’ Não é o que, infelizmente acontece no Brasil.”

(1990, p. 206). Seria possível dizer que não é isso o que acontece no Brasil de Rubem Fonseca, nele não se identificam os canalhas, muito menos os homens de bem.

Após o assassinato de Mitry, que teve grande repercussão na imprensa, gerando grande indignação com a situação da segurança pública carioca, Mandrake e Raul se encontram com o experiente médico legista Sette Neto. A leitura especializada do legista, com relevantes similaridades com o discurso do médico que atendeu Ada, cumpre bem seu papel de objetivar o corpo, principalmente o feminino, como é comum na obra de Rubem Fonseca. Poucos capítulos adiante, Lima Prado se encontra com uma prostituta de apenas quinze anos e, sutilmente, pela voz de seu intrigante narrador em terceira pessoa, protagonista da voz narrativa da segunda parte do romance, fornece pistas relevantes para a reflexão sobre erotismo, violência e o discurso especializado. O narrador em terceira pessoa fortalece as similaridades entre Mandrake e Lima Prado, afinal, observa-se o corpo de Mônica, a prostituta, pelos olhos híbridos de Mandrake e Lima Prado. O olhar do personagem sobre o corpo de Mônica dançando nua é descrito da seguinte forma: “Os músculos dorsais se delineavam formando uma reentrância vertical por onde corria a coluna vertebral, terminando na **cissura** que separava os firmes glúteos” (1990, p. 210, grifo nosso). O relatório do médico legista Sette Neto sobre o corpo das prostitutas mortas dizia: “Nos pescoços das mulheres foram produzidas lesões múltiplas entre a laringe, e o osso hióide, e na nuca. [...] Verificou-se a **secção** da carótida, **secção** de nervos frênico e pneumogástrico, e, num dos exames, **secção** da medula.” (1990, p. 200, grifo nosso). Em uma das poucas vezes que as características de Ada são reveladas, sua musculatura é descrita da seguinte forma: “suas pernas longas e fortes, o pescoço meio curvado, (que) movimentava-se sem esforço” (p. 15). Ada é caracterizada assim como as mulheres rijas da “classe A”, que se movem como seus cavalos de polo e encantam Mandrake. O mais interessante não é exatamente como o corpo feminino é objetivado em função de um discurso masculino hegemônico de controle, mas como os discursos masculinos estão tão evidentemente próximos.

Duas passagens da segunda parte de *A Grande Arte* que ilustram a relação entre Lima Prado e Mandrake remetem mais uma vez para o símbolo da faca. Assim como Mandrake, que faz uso de sua Randall como um instrumento de poder, muitas vezes erótico, tocando-a em momentos de tensão, Lima Prado mantém uma relação fetichizada com sua própria faca, uma Roderick Caribou Chappel:

Enquanto ouvia, apalpava o volume que tinha sob a camisa, Dentro do estojo sobre o peito, encoberto pela roupa, havia uma faca feita à mão, sob medida, desenhada por

Roderick Caribou Chappel, um presente de Hermes, seu antigo sargento em Serviços Especiais (1990, p. 290).

A faca é apresentada pelo narrador enquanto Lima Prado exerce seu poder sobre um representante do corrupto Estado brasileiro, desvelando a hipocrisia de sua elite e dos valores morais e políticos por ela encenados, momentos depois de ter marcado um encontro com a prostituta Mônica e durante uma conversa com sua governanta que lhe passava o relatório de como estava sua família. A ambiguidade do valor simbólico da faca também se assemelha às cenas em que Mandrake relata sua relação mística com o instrumento cortante. Lima Prado também faz uso dessa relação com a faca quando demonstra sua impaciência com a prostituta Mônica, nitidamente abatido pela ferida narcísica decorrente da revelação de ser filho da relação incestuosa entre seu pai, Fernando Lima Prado, e sua tia que “como se dizia eufemisticamente ‘tinha problemas’” (1990, p. 174): “Lima Prado sentia um enorme tédio. Sentia também algo que não conseguia definir, que estava ligado ao fato de ser filho incestuoso da mulher que vivava no porão da Rua São Clemente, quando ele era criança” (1990, p. 252).

Outro relevante ponto de análise, esse ainda mais sutil, porém não menos interessante, é o da relação entre Lima Prado e Mandrake ilustrada pela presença simbólica da faca no campo discursivo, e pela cadeia semântica posta em jogo no romance. É preciso estar atento para o fato de que não apenas as descrições são narradas por Mandrake, como também os diálogos entre aspas são deduções de Mandrake a partir dos cadernos de Lima Prado, como será abordado a seguir. Nas citações anteriores, duas palavras devem ser discriminadas: *cissura* e *secção*. Os termos usados, respectivamente, para descrever a separação entre as nádegas de Mônica e o corte feito pela faca de Rafael na garganta das também jovens prostitutas da casa de Mitry têm em comum o pertencimento ao jargão médico, insensível, como observa Mandrake, após receber a notícia das sevícias sofridas por Ada, e a origem comum, do latim *caesura*, corte. *Cissura* e *secção* são efeitos do corte, utilizados no romance tanto para o ato erótico quanto para o ato violento efetuado pelo fálico instrumento cortante. A impossibilidade de coincidência se consolida na narração do ato sexual entre Lima Prado e Mônica: “‘Põe devagar’, a moça virou o pescoço olhando-o nos olhos. Estavam agora na cama. A incisura. A cripta. Lentamente penetrou o corpo de Mônica até sentir a massa dura dos grandes glúteos pressionar seu púbis.” (1990, p. 210). Uma incisura, também no jargão médico e de origem latina, significa corte ou curvatura acentuada, no texto fonsequiano, uma referência ao ânus, assim como, cripta, uma derivação da palavra latina *crypta*, de origem

grega. A cripta, construção subterrânea onde corpos são enterrados, e a incisura, termo comumente usado para parte interna do corpo, mencionadas em contexto erótico, tornam inevitável a aproximação da violência e do erotismo em *A Grande Arte*. Georges Bataille (1998, p. 15), em *O Erotismo*, produziu a frase célebre sobre violência e erotismo: “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”. Por mais que o sentido da profanação na liberdade ou da continuidade/totalidade para os seres ínfimos teorizados por Bataille tenham apontado para a relação entre erotismo e violência, e que ela seja por ele, de alguma forma, naturalizada na problemática ideia de que o desejo esteja na transgressão, no romance de Rubem Fonseca, o hedonismo, como resposta ao esvaziamento emocional e as demandas do fetichismo da mercadoria nas subjetividades construídas pelo capitalismo tardio, acrescenta a essa discussão novos contornos.

Žižek, no primeiro capítulo de *For They Know Not What They Think: Enjoyment as a political factor* (2008), a fim de anunciar os motivos de sua confiança no pensamento laciano para a análise de eventos socioeconômicos da pós-modernidade, se vale, como de costume, de uma espécie de anedota psicanalítica. Ele relata a troca de cartas entre Freud e o psicanalista italiano Eduardo Weiss em 1922. Segundo Žižek, essas cartas são uma das raras vezes em que a Eslovênia aparece na teoria psicanalítica, e é nisso que habita a ironia da abordagem. Weiss pede a Freud conselhos sobre dois casos cujos pacientes sofriam do mesmo sintoma: impotência. O primeiro paciente é descrito como um homem culto, de aproximadamente quarenta anos, que experimentava pleno vigor sexual até o suicídio de sua mulher, que sofria de depressão. O segundo, um jovem esloveno, veterano da primeira guerra mundial, completamente impotente e portador, segundo Weiss, de um “grande Ego imoral”. A resposta de Freud foi: o primeiro paciente sofria de um remorso exagerado, a impotência era resultado de uma culpa patológica, e a cura viria assim que ele aceitasse o suicídio de sua esposa. Quanto ao jovem esloveno, não valia a pena tratá-lo, ou “a arte analítica falha quando diante desse tipo de gente, ou apenas a perspicácia não é capaz de adentrar a relação dinâmica que os controla.” (ŽIŽEK, 2008, p. 8). Žižek afirma que a impossibilidade de se tratar o jovem esloveno não é uma questão ética, mesmo que ele não valha o esforço, mas sim epistemológica. O paciente moral se encaixa perfeitamente no caso de impotência relacionada à obediência excessiva e ao remorso. Mas o esloveno, mesmo imoral e inescrupuloso, mesmo sem nenhuma “obstrução interna” de ordem moral, é incapaz de usufruir dessa liberdade. Assim, a questão que se coloca é: “quando não há Deus, tudo é permitido?” Segundo Žižek, a contribuição de Lacan para o drama esloveno é compreender que, ao contrário, “quando não

há Deus, tudo é proibido” (2008, p. 46). Assim, a partir dessa perspectiva fundamental para o entendimento da dinâmica psíquica do inconsciente político das sociedades aparentemente permissivas guiadas pelo mercado e pelo fetiche, Žižek conclui:

Como explicamos este paradoxo que a ausência da Lei universaliza a Proibição? Há apenas uma maneira possível: o próprio gozo, que experimentamos como “transgressão”, é em seu próprio *status* algo imposto, ordenado – quando gozamos, nunca o fazemos “espontaneamente”, sempre seguimos certa injunção, para este mandado obsceno, “Goze”, está o superego” (2008, p. 9-10).<sup>lxv</sup>

É sobre essa perspectiva que se sustenta o que tem se chamado até aqui de hedonismo, uma aparente liberdade moral que pretensamente abraça de forma autônoma a busca pelo gozo, guiado por uma sociedade liberal, mas que mascara a injunção obscena ao gozo e a imersão completa em uma lógica de mercado que não se confunde com liberdade. Assim, não se trata de defender o controle nos moldes do *hard-boiled* norte-americano, mas de observar uma dinâmica das relações pós-modernas nos desdobramentos mais recentes das tensões e fantasias de gênero.

“Retrato de Família” é estrategicamente montado como a depuração dos cadernos de Lima Prado por Mandrake. As deduções do advogado assim como os detalhes da narrativa são exponencialmente questionados, até o ponto em que Raul, o delegado amigo de Mandrake, expõe claramente um arranjo narrativo exposto com relativa sutileza ao leitor:

“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” (FONSECA, 1990, p. 300).

A história interpretada/criada por Mandrake narra Lima Prado descobrindo que é fruto da relação incestuosa de seus pais, aborda a associação de Nariz de Ferro com Camilo Fuentes e descreve o duelo de Hermes e Fuentes, que mata o mentor de Mandrake no *Percor* após uma heroica luta descrita com grande admiração e riqueza de detalhes por Mandrake. A segunda parte do romance mostra a recuperação da fita de videocassete que não continha nenhuma filmagem, e o possível suicídio de Lima Prado encerra o arco mais nitidamente policialesco da trama. Absolutamente nada fica provado, todas as suposições de Mandrake



possuem falhas e são muitas vezes abstratas, como se provar o caso não fosse exatamente a questão do romance, o que o diálogo entre Mandrake e Raul sugere.

A ausência de uma conclusão do inquérito e a displicência com que os pontos principais do enredo são resolvidos no fim do romance podem reafirmar a tese de esvaziamento e destrutividade como tema de grande relevância em *A Grande Arte*. Ada, em um dos poucos momentos em que Mandrake aparece como personagem na segunda parte do romance, perde seu apelo sensual. A personagem volta da academia, passa por Mandrake e Wexler, que conversam na sala, e vai ao banheiro. Ele a segue e admira seu “*pectoralis major*”, sua musculatura, enquanto é tomado pela sensação de perda de interesse pela nudez de Ada, seu desejo se dissipa. O mesmo acontece com a faca Randall que, assim como Ada, é contemplada e guardada sem grandes despedidas. Após grande excitação, com o *Percor*, com Ada, Mandrake repassa apático pela memória de sua vida sexual com Lilibeth, agora apresentada como uma burguesa fútil em um jantar com seu ex-marido gourmet e efeminado. O tom do romance ganha os traços dessa apatia, lento e débil como os movimentos da gata Elizabeth, que, senil, não tinha a mesma agilidade de outrora.

Lima Prado é acusado por Mandrake de ser o assassino da letra P, mas não há nada evidente sobre sua participação. Camilo Fuentes é assassinado e sua companheira, a cafetina Míriam, devolve a Mandrake um colar que havia sido levado no ataque a seu apartamento, pois Fuentes não queria ser considerado um ladrão. É interessante como Lima Prado, Hermes, Camilo Fuentes e até Nariz de Ferro são abordados pelo narrador com grande simpatia e admiração. Ao contrário do marido de Lilibeth – um homem submisso, cuja ex-esposa, por quem claramente ainda nutre algum sentimento de posse, faz sexo com Mandrake no quarto ao lado de onde ele cozinha uma moqueca para o jantar –, ou, ainda, F.A. e Cavalcante Meyer. Os personagens de *A Grande Arte*, contra quem teoricamente se daria a vingança pelo estupro de Ada, estão em constante identificação com o personagem/narrador. Lima Prado, assim como Mandrake, é ácido, irônico e amoral ao reconhecer a corrupção endêmica do sistema democrático brasileiro, ao lidar com o senador da República, ao propor suborno ao Ministro, sempre deflagrando em seus diálogos a “verdadeira” face das relações entre as elites e o sistema político nacional. Camilo Fuentes é ético, obstinado, sexualmente viril e no controle de sua libido, além de ter vencido Hermes no duelo de facas, ter matado o mestre de Mandrake. Nariz de Ferro, um sobrevivente, um astuto homem de negócios e talentoso orador. Todas as características que faziam dos antagonistas de *A Grande Arte* uma extensão do próprio Mandrake e, talvez, sua criação ficcional estão diretamente ligadas aos padrões de

controle e autonomia de uma masculinidade hegemônica que atravessa o personagem em todas as suas aparições. O desfecho do romance, o diálogo de Mandrake com Raul, sublinha a relação entre o advogado e seus inimigos quando Raul afirma que o assassino poderia até mesmo ter sido o próprio Mandrake, todas as vítimas haviam tido algum tipo de contato com ele, Mandrake estava obcecado por facas, e a Randall poderia ser a arma do crime.

A *Grande Arte* potencializa a força crítica do texto fonsequiano na medida em que constrói um herói policial com tão forte integração na fantasia cultural brasileira. Tal fantasia, aqui se supõe, está intimamente ligada à flexibilidade moral e à comicidade, que, segundo Antonio Candido (1970, p. 22), referindo-se à dialética da malandragem no Brasil em *Memórias de um sargento de milícias*, “foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares”. Candido elabora brevemente uma leitura da sociedade brasileira em que parece reconhecer na maleabilidade moral de personagens da literatura certa potência resistente que, de maneira até fantasmática, os compõe, muitas vezes a partir de elementos cômicos e de vizinhança com estereótipos masculinos de controle e virilidade. Candido afirma:

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas [formas de moralidade e legalidade norte-americanas]; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafoço e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência (CANDIDO, 1970, p. 21).

No romance, Rubem Fonseca faz uso de algumas questões de raízes *hard-boiled*, como a fantasia de autonomia do trabalho, controle do ambiente e percepção das contradições sociais, e as integra, por meio de valores de masculinidade hegemônica de forte expressão cultural, a uma espécie de malandragem cujo discurso político contundente reflete uma percepção do momento histórico brasileiro e violentamente impõe sua resistência, ainda que reitere algumas falas conservadoras, reacionárias e machistas.

A exposição de um herói hedonista, levado por uma economia do gozo que é mais um elemento de imersão em um universo de relações esvaziadas do que propriamente um afirmador de autonomia e controle, cumpre um papel que Christopher Breu (2005, p. 187) acredita ser uma das mais poderosas possibilidades de um produto cultural: “convidar o leitor a fazer esse trabalho de interrogar seu status de *commodity*”<sup>lxvi</sup>. Não se trata exatamente de retirar as lentes ideológicas que promovem uma consciência ingênua a fim de se enxergar a realidade, mas de desmistificar o lugar do herói crítico *hard-boiled* ao ponto em que a própria

realidade se produz ideologicamente. O discurso fonsequiano, que atravessa, em *A Grande Arte*, não apenas Mandrake, mas Lima Prado, Nariz de Ferro e Camilo Fuentes, ativa o que Žižek, em diálogo com Peter Sloterdijk, chama de “procedimento cínico”:

consiste em confrontar as expressões patéticas da ideologia oficial dominante – seu tom grave e solene – com a banalidade cotidiana e expô-las ao ridículo, assim evidenciando, por trás da *noblesse* sublime das expressões ideológicas, os interesses egoístas, a violência e as reivindicações brutais do poder (ŽIŽEK, 2010, p. 313).

A proposta é que tal cinismo subverta a ideia de falsa consciência, acabando com a ingenuidade de uma crítica ideológica, capaz de efetivar o risco que Vera Figueiredo apontava na obra fonsequiana, de paralisia diante da barbárie e do esvaziamento, talvez sintetizado pela sabedoria cínica incorporada por Mandrake: “eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem” (FONSECA, 1990, p. 313). A “distância irônica” da crítica cínica que, mesmo reconhecendo as expressões ideológicas, se abstém de confrontá-la, como no caso de Mandrake, acaba por permitir ao leitor cúmplice do herói *hard-boiled* observar seu próprio cinismo, que por si só é ideológico, como a semelhança do discurso de Lima Prado e Mandrake evidenciam. E, assim, questionar as implicações de uma sociedade pós-ideológica, na qual, segundo Žižek:

A ideologia vigente é a do cinismo; as pessoas já não acreditam na verdade ideológica; não levam a sério as proposições ideológicas. O nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social. E nesse nível, é claro, estamos longe de ser uma sociedade pós-ideológica. A distância cínica é apenas um modo – um de muitos modos – de nos cegarmos para o poder estruturador da fantasia ideológica: mesmo que não levemos as coisas a sério, mesmo que mantenhamos uma distância irônica, continuaremos a *fazê-las* (ŽIŽEK, 2010, p. 316).

O posicionamento hedonista de Mandrake, ao fazer uso dos elementos de masculinidade, o insere no mesmo universo de “destruição” fonsequiano, deslocado da posição de herói *hard-boiled*, com pleno controle e autonomia, para uma peça no jogo fetichizado das relações pessoais e institucionais. Tal movimento talvez proponha uma leitura política da sociedade brasileira bastante ativa e resistente. Mais que a falsa consciência, ou que o cinismo, a questão colocada para reflexão pode ser: “eles sabem que, em sua atividade, estão seguindo uma ilusão, mas fazem-na assim mesmo” (2010, p. 316). Como o exemplo da liberdade de Žižek, sabe-se que a liberdade mascara uma exploração e ainda assim segue-se essa ideia. Os ideais de controle e os elementos de masculinidade hegemônica fantasiados no

romance policial *hard-boiled* podem seguir o mesmo caminho. De alguma forma, a emersão dessa fantasia em *A Grande Arte* reverbera ativa e inventivamente um caminho de construção e imposição dos elementos políticos, éticos e de masculinidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste estudo duas questões aparentemente exigiam maior atenção: 1) uma vez que, consensualmente, Rubem Fonseca explora ou pertence ao grande universo do romance policial, seria importante estabelecer pontualmente qual romance policial sua obra propriamente reverbera 2) tendo sido reconhecida a relação de Rubem Fonseca com a literatura policial *hard-boiled*, suas especificidades e, principalmente, a relevância das questões de masculinidade(s) no cerne temático, ético e político dessas narrativas, refletir sobre que elementos de masculinidade(s) estão em jogo no maior expoente do *hard-boiled* brasileiro.

O que se observou inicialmente foram as fortes diferenças temáticas e estruturais envolvendo as manifestações clássicas do romance policial de matriz inglesa e as narrativas *hard-boiled* norte-americanas, forjadas sobre uma estrutura comercial já estabelecida pelo mercado das *dime-novels*. Buscou-se, então, reconhecer como essas obras populares, tão profundamente arraigadas à formação do estado americano e suas demandas culturais, construíram seus heróis e inevitavelmente contribuíram para a formação das narrativas *hard-boiled*. No decorrer da pesquisa, ficou evidente como os valores do *frontiersman*, do fora da lei e do *self-made man* continuaram presentes no imaginário popular com o surgimento do detetive *noir*. Assim, a análise de obras e da crítica norte-americana especializada, tanto das *dime-novels* quanto da literatura *hard-boiled*, mostrou como a dualidade controle e autonomia, muitas vezes sintetizada na palavra inglesa *mastery*, ressignificavam elementos de masculinidade hegemônica manifestados sobre a forma de controle dedutivo e racional nas tramas policiais clássicas.

A partir dos estudos de Erin Smith e Christopher Breu sobre o *hard-boiled* norte-americano, observou-se como as fantasias de controles sobre o ambiente, sobre a libido, sobre o trabalho e sobre o espaço urbano atendia a uma demanda social e cultural, e se aliavam a um conjunto de valores de uma masculinidade hegemônica ocidental, contribuindo, assim, para a presença de discursos homofóbicos, sexistas e machistas em grande parte da tradição *hard-boiled*, com repercussões em Rubem Fonseca. Todavia, a demanda do inconsciente político norte-americano por autonomia, diante das tensões trazidas pelas mudanças econômicas do século XX, deu voz a uma classe trabalhadora que não se reconhecia ou não acessava as obras

do cânone literário norte-americano e que vai se fazer presente de alguma maneira no deslocamento que o *hard-boiled* americano propõe.

A análise de obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Jim Thompson, três dos nomes mais representativos das três primeiras gerações do *hard-boiled*, trouxe a percepção de que mesmo os traços mais conservadores e reacionários do mito masculino encenado no herói *tough* estavam constantemente sendo questionados por seus próprios criadores, mesmo que isso não tenha sido um movimento comum às produções mais populares do gênero. Foi nesse momento que a tese de reificação e utopia de Fredric Jameson se mostrou absolutamente pertinente. O reconhecimento de que a cultura de massa não deve ser reduzida à falsa consciência, permite ao autor observar um fenômeno que não apenas responde a uma demanda cultural como também é capaz de confrontar as forças reificadas com considerável vigor. Essa perspectiva nos permitiu indicar a afiliação do gênero *hard-boiled* ao projeto político hegemônico da fantasia masculina ativada, como também apontar seus focos de resistência. Jameson, sobre a possível potência resistente da obra de arte de massa, contida na força dessa manifestação de “administrar” o desejo e as ansiedades coletivas, diz que é preciso

apreender a cultura de massa não como distração vazia ou “mera” falsa consciência, mas sobretudo como um trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subsequentemente “administradas” ou recalçadas (JAMESON, 1995, p. 26).

A administração e o recalque fazem com que a cultura de massa não seja capaz de se isentar da reificação, entendida por este autor como “o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou ‘taylorizadas’, [...] e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com bases em uma diferenciação entre meios e fins.” (1995, p. 10). Com isso, a análise que se propôs aqui tentou seguir a metodologia não maniqueísta de Jameson. Reconhece-se a força do recalque e da reificação nas narrativas *hard-boiled* e, principalmente, nos elementos de valorização do estatuto do controle masculino que contribuem para a manutenção do *status* de determinadas masculinidades, mas, principalmente, de uma estabilidade política e econômica falocrática. Contudo, buscou-se acentuar alguns mecanismos de resistência aos estereótipos estabelecidos no gênero que atuam nas obras de Hammett, Chandler, Jim Thompson e Rubem Fonseca, em graus e dinâmicas diferentes.

A partir das proposições de Jameson e de Slavoj Žižek, Christopher Breu observa no gênero *hard-boiled* a ascensão de uma fantasia masculina individualista pela polarização temática entre o sujeito e a lei. Opondo-se à coletividade, o herói masculino *hard-boiled*, por um lado, incorpora e potencializa os valores republicanos norte-americanos, do *frontiersman*, do *self-made man* e do *free labour*. Por outro lado, o elemento autônomo da fantasia masculina *hard-boiled*, emergente nas características do trabalho do detetive *private eye*, aciona não apenas a nostalgia do *craftsman*, mas uma utopia pré-industrial, que fomenta um sentimento de comunidade e esboça uma reflexão capaz de pôr em análise questões de classe, como sugere conclusivamente Erin Smith, com que apenas a cultura de massa seria capaz de lidar no início do século XX. Tentou-se, então, observar o movimento autocrítico incipiente de Dashiell Hammett, a escrita mais madura e menos ingênua de Raymond Chandler, que com maior liberdade editorial abordou a sociedade norte-americana com olhos mais críticos, e, finalmente, a estratégia reflexiva de Jim Thompson, que projetava a violência no leitor e na América. Os trabalhos de Breu e Smith, principalmente, permitem compreender, a partir das relações de masculinidades estabelecidas, o movimento de reificação e utopia, de demanda cultural do inconsciente político, suas angústias e desejos, mas também o movimento de apropriação capitalista, marcado no produto cultural, ele próprio um ato ideológico, como afirma Fredric Jameson.

É sobre essa proposta de reconhecimento da crítica norte-americana que se buscou analisar a ficção mais nitidamente *hard-boiled* de Rubem Fonseca. Os três contos que compõem a análise do quarto capítulo deste estudo apresentam um caminho ascendente das histórias de Mandrake. Como observado, em “O Caso F.A.”, o leitor está diante da mais perceptível trama de raízes *hard-boiled* na obra de Fonseca. O enredo, composto de cenas de ação, diálogos rápidos e um carismático anti-herói, atravessa todas as quatro obras estudadas. Contudo, uma progressiva dimensão crítica social, política e de costumes, assim como o que aconteceu na própria tradição *hard-boiled*, desviam a importância do enredo, do inquérito e até mesmo das proezas do detetive, para debates cuja relevância fez com que uma parte da crítica sugerisse uma superação em Rubem Fonseca da tradição popular do romance policial. A conclusão que este estudo propõe está mais próxima de supor que a dimensão popular da narrativa fonsequiana, assim como a crítica norte-americana das narrativas populares, é um dos pilares do sucesso de seu projeto crítico à sociedade brasileira, e que a tradição *hard-boiled*, em suas múltiplas faces, historicamente procurou não apenas a superação de suas amarras editoriais e culturais, como elaborou um gênero de relevante valor literário.

A crítica jocosa às elites sublinhadas pela constante comparação entre Mandrake e F.A. J.J Santos e Cavalcante Méier explicitou a tese aplicada na “Parte I” de que os temas de masculinidade ganharam protagonismo nos enredos da tradição policial *hard-boiled*, e que tais questões são os principais disparadores da pluralidade temática contidas nessas narrativas. Assim, também buscou-se trabalhar com uma noção de masculinidade, que, como propõe R.W. Connell, transcendesse o âmbito do gênero e se hibridizasse com questões culturais e políticas:

Porque gênero é uma forma de estruturar prática social em geral, não um tipo especial de prática, ele é inevitavelmente envolvido com outras estruturas sociais. Hoje é comum se dizer que gênero se cruza – ou melhor, interage – com raça e classe. Nós devemos acrescentar que gênero constantemente interage com nacionalidade ou posição na ordem social (CONNELL, 1995, p. 74).

Antes de prosseguir para os comentários finais sobre o quinto e último capítulo deste estudo, é interessante abordar mais uma vez o conceito de ato simbólico trazido por Fredric Jameson, fundamental para a reflexão que se propõe, na medida em que sugere uma prática política, ideológica e histórica que produz artefatos de toda ordem. Jameson, em *The Political Unconscious*, a fim de refletir e exemplificar como o “texto” funciona como um ato simbólico ou, em outras palavras, como um objeto de arte simbolicamente opera uma resposta a contradições que não se resolvem na esfera do “real”, recorre ao antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos* (1955), considera as pinturas faciais dos *Caduveo* em relação às tensões de uma sociedade hierarquizada e dividida em castas. Enquanto na organização social de seus vizinhos *Guana* e *Bororo*, que também se organizavam em castas, havia um certo equilíbrio, ou uma ilusão de equilíbrio, trazido pela possibilidade de mobilidade social pelo casamento. Lévi-Strauss afirma que os *Guana* e os *Bororo* lidaram com as contradições sociais provenientes da sociedade de casta por meio de métodos sociológicos, e, para a tese de Jameson, em uma esfera real; enquanto os *Caduveo*, diante das tensões catalisadas pelas contradições sociais e da incapacidade de resolvê-las no campo social, como analisa Lévi-Strauss, passaram a fantasiá-las em sua arte. Jameson, então, cita a passagem de *Tristes Trópicos* em que o antropólogo francês abordaria o ato estético como um ato simbólico: “como a produção fantasiosa de uma sociedade buscando apaixonadamente dar expressão simbólica para a instituição que ela poderia ter tido na realidade” (LÉVI-STRAUSS, 1963, p. 179-180 *apud* JAMESON, 1983, p. 64). Sobre tal conclusão de Lévi-Strauss, Jameson afirma: “desta forma, então, o texto visual da arte facial dos *Caduveo* constitui um ato simbólico, em que as reais contradições sociais, intransponíveis



em seus próprios termos, encontram uma resolução puramente formal no campo estético” (JAMESON,1983, p. 64).

Com esse entendimento de ato simbólico, retoma-se o capítulo final e a análise de *A Grande Arte*. Ao longo da dissertação pretendeu-se observar a maneira como, a partir da fantasia cultural de masculinidade nas narrativas *hard-boiled* americanas e em sua reverberação brasileira em Rubem Fonseca, se articula uma resposta às ansiedades e tensões políticas do corpo social. Há, no entanto, um interessante deslocamento da posição de Mandrake na arquitetura de seu universo ficcional em *A Grande Arte* que motivou um esforço comparativo entre este romance de 1983 e os contos que o precederam. Os contos que compõem o anti-herói fonsequiano com linhas de virilidade cumprem com sucesso, crítico e editorial, a vocalização de uma demanda cultural que tem em certo arquétipo donjuanesco, com tons de malandragem, uma fantasia masculina, uma espécie de ato de valorização da autonomia e do controle em uma sociedade estratificada que vivia um sistema político repressor e autoritário. Por sua vez, *A Grande Arte* apresenta uma leitura de uma sociedade que caminha para a democracia, mas também para a consolidação de uma forma de capitalismo tardio com seus padrões de consumo e de subjetividade, o que faz de Mandrake mais uma peça de uma dinâmica hedonista e vazia, duas das características do próprio cinismo do personagem. Para compreender como a violência, tema de forte presença em toda a obra fonsequiana, manifesta-se associada ao erotismo, e como essa relação é usada pelo autor como base de uma crítica de costumes, a partir de um enredo e de um estilo *hard-boiled*, buscou-se apontar como o hedonismo estaria agindo como catalisador dessa união entre violência e erotismo. Procurou-se reconhecer na face hedonista de Mandrake, em *A Grande Arte*, uma ruptura com o controle e a autonomia idealizados nos contos analisados, a ponto de sugerir que, diante da teoria da injunção ao gozo de Slavoj Žižek, o ideal masculino de controle e autonomia, pretensamente manifesto nos atos de violência e erotismo, faria parte conjuntamente de uma economia do gozo, de constituição política, social e histórica.

Acredita-se assim ter sido possível observar a tradição da literatura policial *hard-boiled* a partir de seu potencial inventivo e crítico, somando esforços para uma leitura mais ampla de um gênero policial. Não havia a ambição de incluir tal tradição no panteão das grandes obras da língua inglesa, mas de reconhecer como a ambiguidade acrescentada pelos grandes nomes do gênero dialogou com ansiedades sociais e tem marcado as formas culturais até hoje. A reverberação dessas obras na face policial de Rubem Fonseca ganha mais

evidência quando os contornos da tradição *hard-boiled* são salientados, e esse foi o objetivo principal deste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR., D. “Os nomes do pai: a edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades”. In: RAGO, M; ORLANDI, L; VEIGA-NETO, A. (Orgs). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DA&P Editora, 2002, p.111-122.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1998.
- BERCONVITCH, S e JEHLEN, M. *Ideology and Classic American Literature*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BREU, Christopher. *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- BREU, C. *Hard-boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- CANDIDO, A. "Dialética da Malandragem" in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8. São Paulo: USP. 1970. p. 67-89.
- CAWELTI, J. *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 1984.
- CHANDLER, Raymond. *The simple art of murder*. New York: Vintage Books, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Long Goodbye*. In: \_\_\_\_\_. *The Big Sleep and Other Novels*. London: Penguin Books, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Big Sleep*. In: \_\_\_\_\_. *The Big Sleep and Other Novels*. London: Penguin Books, 2005.
- CLARK, D. “Being’s Wound: (Un)Explaining Evil in Jim Thompson’s *The Killer Inside Me*.” In: *Volume 42 Issue 1*, 2009, 49-66. Disponível em: <<http://www.springerlink.com/content/t28r837423q8613t/>>.
- CONNELL, R.W. *Masculinities*, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DELEUZE, G. *Apresentação de Sacher-Masoch*. Rio de Janeiro: Livraria Tauros Editora. 1993.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta. 1998.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and the Working Class Culture in America*. Londres: Verso, 1996.

DANZIATO, L. O Gozo e o poder: categorias para pensar as políticas de subjetivação contemporâneas. *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, IV, 1, 23-24.

DOBOZY, T. In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's *Factotum*. *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 47, Number 1, Spring 2001. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/mfs/summary/v047/47.1dobozy.html>.

DOUGLASS, F. "Self-made man". *Monad Nock Press*. 1872. Disponível em: <http://www.monadnock.net/douglass/self-made-men.html>

FERREIRA FILHO, B. *Comédia negra e outros assombros: política, história e guerra na ficção de Rubem Fonseca*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008. Disponível em: [http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/benjamimferreira\\_comedianegra.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/benjamimferreira_comedianegra.pdf)

FIEDLER, L. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion, 1960

FIGUEIREDO, V. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

FONSECA, R. *Lucia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1987.

\_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2001.

\_\_\_\_\_. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1979.

\_\_\_\_\_. *A Grande Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FORTER, Greg. *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*. New York: New York University Press. 2000.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOURNIER, V e SMITH, W. *Scripting Masculinity*. In: *ephemera: theory & politics in organization*. Volume 6, number 2. 2006. Disponível em: <<http://www.ephemeraweb.org>>

FREUD, Sigmund. *Feminilidade*. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol XXII. Rio de Janeiro: Imago; 2006.

\_\_\_\_\_. *O problema econômico do masoquismo*. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago. 2006.

\_\_\_\_\_. *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago. 2003

- GARLICK, S. What is a man? Heterosexuality and the Technology of Masculinity. Men and Masculinities. Sage Publications Inc. V.6, N.2, Outubro de 2003. p.4
- GIFFIN, K. Violência de Gênero, Sexualidade e Saúde. Caderno de Saúde Publica, Rio de Janeiro, 1994
- GIL, J. O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca. In: Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFES. Ano XIII, n. 12, 2005.
- GUATTARI, Felix. A Revolução Molecular. São Paulo: Brasiliense. 1981.
- HAENFLER, Ross. Manhood in Contradiction: The Two Faces of Straight Edge. In Men and Masculinities. Sage Publications Inc. V.7, N.1, 2004.
- HAUT, W. Pulp Culture : Hard-boiled Fiction and the Cold War. New York: Serpent's Tail. 1995.
- HEARN, Jeff. From hegemonic masculinity to the hegemony of men. Sage Publications Inc. V.6, N.2, 2004.
- HAMILTON, Cynthia. Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight. Iowa City: University of Iowa Press. 1987.
- HAMMETT, D. The Glass Key. In. \_\_\_\_ Dashiell Hammett: Five Complete Novels. New York: Avenel Books. 1980.
- \_\_\_\_. The Maltese Falcon. In. \_\_\_\_ Dashiell Hammett: Five Complete Novels New York: Avenel Books. 1980.
- \_\_\_\_. The Tenth Claw. In. \_\_\_\_ The Continental Op. New York: Random House. 1974.
- HILFER, Tony. The Crime Novel: A Deviant Genre. Austin: University of Texas Press. 1990.
- JAMESON, F. The Political Unconscious. New York: Routledge, 1983.
- \_\_\_\_. "Reification and Utopia in Mass Culture. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 123-148.
- \_\_\_\_. As Marcas do Visível. Rio de Janeiro: Graal. 1995.
- JORGE; BASTOS. Trabalho e capitalismo: uma visão psicanalítica. Trivium, Ano 1, Edição 1, 2009. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/2-trabalho-e-capitalismo.pdf>
- MANDEL, E. Delícias do Crime: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida. 1988.
- KNIGHT, S. Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity. New York: Palgrave Macmillan. 2003.
- MARTY, R. Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction. Athens: University of Georgia Press. 1995.

MUSZKAT, S. Violência e masculinidade: uma contribuição psicanalítica aos estudos das relações de gênero. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/.../Muszkat\\_Susana\\_tde.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/.../Muszkat_Susana_tde.pdf)

NAREMORE, J. Dashiell Hammett and the poetics of Hard-Boiled Detection. In: BENSTOCK, Bernard. *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*. New York: St. Martin's, 1985.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. Crítica Marxista (São Paulo)*, Rio de Janeiro, v. 00, p. 132-153, 2005.

PORTER, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.

PRYSTHON, Â. *Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro*.

SCHOLLHAMMER, K. E. O caso Fonseca: a procura do real. In: Rocha, J. C. de C. *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SIGNÓTICA: 11: 9-27, jan./dez. 1999. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewArticle/7259>.

SMITH, E. *Hard-boiled : working-class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

SYMONS, J. *Bloody Murder: from the detective story to the crime novel*. New York: Viking, 1985.

SHEEHAN, S. "Costly Thy Habit as Thy Purse Can Buy": Gary Cooper and the Making of the Masculine Citizen-Consumer" In: *American Studies*, 43, 2002, 101–25.

THOMPSON, T. *The Killer Inside Me*. New York: Vintage Crime/ Black Wizard, 1991.

\_\_\_\_\_. *Pop. 1280*. New York: Vintage Crime/ Black Wizard, 1990.

TODOROV, Tzvedan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOURAINÉ, A. *Crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

VIGHI, F. FELDNER, H. *Žižek: Beyond Foucault*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

WODEN, D. *Masculinity for the Million: Gender in Dime Novel Westerns*. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* - Volume 63, Number 3, Autumn 2007, pp. 35-60. Disponível em: [http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/arizona\\_quarterly\\_a\\_journal\\_of\\_american\\_literature\\_culture\\_and\\_theory/v063/63.3worden.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/arizona_quarterly_a_journal_of_american_literature_culture_and_theory/v063/63.3worden.html)

ŽIŽEK, S. *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*. New York: Verso, 2005.

\_\_\_\_\_. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso, 2008.

\_\_\_\_\_. Como Marx inventou o sintoma? In: *Um Mapa da Ideologia*. São Paulo: Contraponto, 2010

---

<sup>i</sup> “is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable.”<sup>i</sup> (CONNELL, 1995, p.76)

<sup>ii</sup> “Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.”<sup>ii</sup>(CONNELL, 1995, p.77)

<sup>iii</sup> *Cartesian rationalism is based on clarity, dispassion and detachment and on the dualism associated with the separation of mind and body. Again this distinction assigns dominance to one category; reason in Cartesian philosophy becomes a category that is dominant and assigned to masculine, non-reason is subordinated and assigned to the feminine. Then in the empiricist tradition established by Bacon, “the removal of the pursuit of knowledge from abstract definitions and deductive reasoning and focusing it on the ideas of unbiased analysis of concrete data, inductive reasoning and empirically supported conclusions... in Bacon’s philosophy, nature maintains its femaleness but becomes knowable and controllable” (ibid.: 284). The philosophy of Bacon and Descartes was formative in the development of 18th century Enlightenment interpretations of rationality, and attempts to develop objective science, morality and law. These attempts became central to the “human drive towards economic growth and human progress*

<sup>iv</sup> “solemnly swear never to conceal a vital clue from the reader”

<sup>v</sup> “Central to the clue-puzzle is the idea that you reader can in fact solve this ahead of detective – not just admire the detective as a brave man, a thoughtful woman, a true leader, a reliable dullard; you can now actually stand in for the detective.” (KNIGHT, 2003, p.88)

<sup>vi</sup> *As hegemonic masculinity in the metropolis became more subject to rationalization, violence and licence were, symbolic and to some extent actually, pushed out to the colonies. On the frontier of white settlement regulation was ineffective, violence endemic and physical conditions harsh. Industries such as mining offered spectacular profits on a chancy basis. A very imbalanced sex ratio allowed a cultural masculinization of the frontier. (CONNELL, 1995, p. 194)*

<sup>vii</sup> *one major focus of the Western, particularly the pulp Western, is on the justification of acts of violent aggression. In other words, one of the major organizing principles of the Western is to so characterize the villains that the hero is both intellectually and emotionally justified in destroying them. Thus, it can be argued that the Western’s narrative pattern works out and resolves the tension between a strong need for aggression and a sense of ambiguity and guilt about violence.” (CAWELTI, 1984, p.42)*

<sup>viii</sup> *‘Although the West still serves as the site of an imaginary future, what the mythic Frontier of the dime novel actually embodies is a world in which the values and practices of the pre-industrial order are given renewed life’(145). While this reading certainly resonates with the importance of class to narratives like Seth Jones, the very fact that pre-industrial manhood is receding detaches gender from a necessary equivalence with class. Rather than reinforcing an older class structure, masculinity allows Seth Jones to cross class boundaries. As pre industrial manhood is mourned in the dime novel, masculinity is freed from this older class order. Out of the dime novel’s nostalgia, masculinity emerges as a style. Though often bound up in class identifications, gender can be manipulated while class identity remains foundational to one’s social standing. In this extrication of gender from the body, masculinity becomes a democratic enterprise. By focusing on class at the expense of gender, classic interpretations of the dime novel overlook how the social vision of the dime novel is more than mere nostalgia for an older economic order. In Seth Jones’ masculine performance lies a new form of identification unhinged from the social stability associated with the pre-industrial economy.*

---

<sup>ix</sup> *I am a fiction factory*

<sup>x</sup> *the refusal [...] of a collective narrative of resistance in noir suggests the ways in which the rhetoric of collectivity itself had become appropriated by the forces of management and the ideologues of corporate capitalism in the 1920s.*

<sup>xi</sup> *“the resistance to the transformation of gender and racial relations threatened by the transformation of work relations becomes narrator as a fantasy of gendered and racial transgression.”*

<sup>xii</sup> *After hard-boiled fiction had sold readers on the benefits of skilled, autonomous work, physical prowess, and the importance of reading how class and power are embodied in dress, speech, and manners, it remained only for advertisers to step in with the necessary products. (SMITH, 2000, p. 44)*

<sup>xiii</sup> *“a hierarchy of masculinities often is a pattern of hegemony, not simply a pattern of domination.” (SMITH, 2005, p. 846)*

<sup>xiv</sup> *“Rather than plots in the usual sense, those novels are composed of linked episodes – a sequence of action-packed scenes, violence, drinks and tough talk – that resonated with everyday life in working-class communities” (SMITH, 2000, p.83)*

<sup>xv</sup> *“Mas – Mas, você não pode! Não depois do que fomos um para o outro, você não pode –” / “Claro que posso” / Ela respirou fundo e tremulamente. “Vou esteve jogando comigo? Apenas fingindo que se importava – para me enganar assim? Você nunca se importou? Você nunca – não – Eu – me ama?” / “Eu acho que sim” disse Spade. “E dai?” Os músculos seguravam seu sorriso em um lugar visível como uma baleia. “Eu não sou Thursby. Eu não sou Jacob. Eu não vou bancar o fraco por você”*

<sup>xvi</sup> *because he is such a classic instance of the literary tough guy, he presents special problems for the critic who wants to take him seriously. His fiction is a rare combination of light entertainment and radical intelligence” (NAREMORE, 1983, p. 51)*

<sup>xvii</sup> *Quando o parceiro de um homem é morto, ele deveria fazer algo a respeito. Não faz diferença o que esse homem pensava sobre ele. Era um parceiro e você deveria fazer algo a respeito. Então acontece que estamos no negócio de investigação. Bem, quando alguém de sua organização é morto, é ruim para os negócios deixar o assassino se livrar dessa. É ruim por todos os lados – ruim para a organização, ruim para cada detetive, em qualquer lugar. Terceiro, Eu sou um detetive e espera-se de mim que eu pegue criminosos, então se eu os libero é como pedir a um cão que pegue um coelho e o solte. Isso não pode ser feito. Tudo bem, as vezes isso é feito, mas não é a coisa natural.*

<sup>xviii</sup> *“Você não está falando sério,” ela disse. “Você não espera que eu acredite que essas coisas que você está falando são razões suficientes para me mandar para a –” / “Espere eu acabar e você fala. Quarto, não importa o que eu quero fazer agora, seria impossível para mim de deixar ir sem me arrastar para a forca com os outros. Depois, Eu não tenho nenhum motivo nesse mundo de Deus para pensar que posso confiar em você e se eu te deixasse ir, você teria algo sobre mim que poderia usar quando quisesse. Essa foi a quinta razão. A sexta seria que, desde que eu também tenho algo sobre você, eu não poderia ter certeza que você não decidiria fazer um buraco à bala em mim qualquer dia. Sétima, eu nem mesmo gosto da ideia de pensar que pode haver uma chance em cem de você me tomar como um idiota. E oitava – mas essa é suficiente. Todas aquelas razões de um lado. Talvez algumas delas sejam desimportantes. Eu não vou discutir sobre isso. Mas olhe a quantidade delas. Agora, por outro por outro lado, o que nós temos? Tudo que temos é o fato de que talvez você me ame e eu talvez te ame”*

<sup>xix</sup> *There are also a few badly scared champions of the formal or classic mystery who think that no story is a detective story which does not pose a formal and exact problem and arrange the clues around it with neat labels on them. Such would point out, for example, that in reading *The Maltese Falcon* no one concerns him-self with who killed Spade's partner, Archer (which is the only formal problem of the story), because the reader is kept thinking about something else. Yet in *The Glass Key* the reader is constantly reminded that the question is who killed Taylor Henry, and exactly the same effect is obtained – an effect of movement, intrigue, cross-purpose, and gradual elucidation of character, which is all the detective story has any right to be about anyway. (CHANDLER, 1939, p. 19)*



---

<sup>xx</sup> *inasmuch as the hardboiled novel subordinates the sense of an ending, the scene of the crime might be said to become just something to be reconstructed and mastered but a scene to whose trauma we're invited to submit. It becomes not merely the impetus for a quest that dramatizes the detective's prowess, but also an initiation into the limits of that prowess: an opportunity to let the mind play over death as one's ownmost destiny.* (FORTER, 2000, p.13)

<sup>xxi</sup> *"a desire for renunciation of power in the name of a compulsively repeated submission to the pleasure of masochistic pain."* (FORTER, 2000, p. 13)

<sup>xxii</sup> *"There's hardly for Ned a gesture of mastery that doesn't lead to him being mastered."* (FORTER, 2000, p. 26)

<sup>xxiii</sup> "Você acha que eu deveria ter feito um acordo com ele?" Madvig perguntou irritado. / "Eu não acho isso. Eu acho que você deveria ter dado ele uma migalha, uma linha de retirada. Você não deveria ter o colocado contra parede" / Madvig olhou irritado. "Eu não sei nada sobre seu jeito de lutar. Ele começou isso. Tudo que seu sei é que quando você coloca alguém no canto do ringue, você vai com tudo e acaba com ele. Esse sistema funcionou bem para mim até agora." Ele ficou um pouco vermelho. "Eu não acho que eu sou Napoleão ou algo que o valha, Ned, mas eu saí de garoto de recados de *Packy Flood* na valha *Fifht* para onde eu estou sentado hoje."

<sup>xxiv</sup> Rusty bochecha rosada continua segurando suas cartas na mesa, disse sombrio, mas sem emoção: "Jesus, Jeff, você vai acabar com ele." / Jeff falou: "Ele?" Ele indicava o homem aos seus pés chutando-o especialmente forte na cocha. "Você não pode acabar com ele. Ele é durão. Ele é um bebê durão. Ele gosta disso." Ele se curvou, segurou uma das lapelas do homem inconsciente em cada mão, e o arrastou de joelhos. "Você não gosta disso, baby?" ele perguntou e, segurando Ned Beaumont sobre seus joelhos com uma mão, atingiu seu rosto com seu outro punho. / [...] / Dolorosamente Ned Beaumont saiu da cama e tomou seu caminho para a porta. Ele tentou. Em seguida deu dois passos e tentou se jogar contra a porta, tendo sucesso apenas em cambalear contra ela. Ele continuou tentando até que a porta foi novamente aberta por Jeff. / Jeff disse: "Eu nunca vi um cara que gostasse tanto de apanhar ou que eu gostasse tanto de bater." Ele se inclinou muito para um lado e meteu seu punho para cima vindo de baixo dos seus joelhos.

<sup>xxv</sup> Ele viu Ned Beaumont e seus pequenos olhos avermelhados reluzirem. "Bem, meu Deus, se não é Soque-me-outra-vez Beaumont!" ele rugiu, mostrando seus belos dentes em um enorme sorriso. / Jeff caminhou confiante até Ned Beaumont, jogou bruscamente seu braço esquerdo sobre os ombros dele, agarrou a mão direita de Ned Beaumont com sua mão direita e falou a seu bando jovialmente: "Esse é o cara que foi mais gostoso de esfolar o punho, e eu esfolei bastante." Ele arrastou Ned Beaumont para o bar. "Nós vamos tomar uma bebida e depois eu vou te mostrar como se faz. Por deus, eu vou!" Ele olhou fixamente nos olhos de Ned Beaumont. "O que a senhora diz sobre isso?" / Ned Beaumont, olhando impassivelmente para o feio e escuro rosto tão perto do seu, disse: "whisky." / Jeff riu deliciado e dirigindo-se ao bando outra vez: "Veem, ele gosta. Ele é um" – ele hesitou, fechou os olhos, molhou os lábios – "um maldito *massacrista*, isso é o que ele é." Ele flertou Ned Beaumont com os olhos. "Você sabe o que é um *massacrista*?" / "Sim" / Jeff parecia desapontado. "Rye" ele chamou o garçom. As bebidas chegaram antes de deles, Jeff se deu conta da mão de Ned Beaumont, mesmo que ele mantivesse seu braço sobre seus ombros. Eles beberam. Jeff arrumou os óculos e colocou sua mão sobre punho de Ned. "Eu arrumei o lugar perfeito para nós dois lá em cima," ele falou, "um quarto que é muito pequeno para você cair nele. Eu posso te jogar para fora das paredes. Assim não perderemos muito tempo enquanto você estiver levantando do chão." / Ned Beaumont disse: "Eu vou comprar uma bebida."

"Essa não é uma má ideia", disse Jeff. / Eles beberam mais uma vez. / Quando Ned Beaumont pagou pelas bebidas, Jeff o virou para a escada. "Deem-nos licença, cavalheiros," ele falou para as pessoas do bar, "mas nós temos que subir e ensaiar nosso ato." Ele espalmou os ombros de Ned Beaumont. "Eu e minha querida"

<sup>xxvi</sup> "Ele pegou as pernas de Ned Beaumont e as derrubou sobre a cama. Ele se debruçou sobre Ned Beaumont, suas mãos ocupadas sobre o corpo de Ned Beaumont" (HAMMETT, 1980, p. 503).

<sup>xxvii</sup> *a body to be seen and beaten, seen to be beaten. It's a body that's "feminized" precisely inasmuch as specularity and masochism are assigned by our culture to an abhorred femininity, despite the fact that, as I've suggested, they may be constitutive elements of human subjectivity itself.* (FORTER, 2000, p. 35)<sup>xxvii</sup>.

---

xxviii “*touch is to be touched, and the to be touched is to risk being brutalized, violated, penetrated by force and by sexuality*” (FORTER, 2000, p.32)

xxix Sobrava eu. Eu tinha escondido um assassinato e suprimido provas por vinte e quatro horas, mas ainda estava solto e tinha um cheque de quinhentos dólares no correio. A coisa inteligente a se fazer era tomar outro drinque e esquecer aquela bagunça toda. / Obviamente aquela era a coisa inteligente a se fazer. Eu liguei para Eddie Mars e lhe disse que estava indo a Las Olindas naquela noite para falar com ele. Por ai se vê como eu era inteligente.

xxx “*The infant player of the game, like the reader of a story, has made the calculation that the temporary renunciation of insticual gratification will in the end lead to a greater reward.*” (PORTER, 1981, p. 103)

xxxi “*a pleasurable compulsion would be a perverse pleasure in being unpleasurably ‘overpowered by [an] experience’*”

xxxii *And it’s in this compulsively pleasureble submission that the stakes of Freud’s argument start to become clear. The death drive, after all, along with compulsion to repeat that instantiates it, is meant to lie somewhere “beyond” de pleasure principle, not to inhere secretly within it.* (FORTER, 2000, p. 15)

xxxiii “*It is as though the tough-guy ethos were unleashing a horror, even though the novel as a whole makes toughness a value.*” (NAREMORE, 1985, p.67)

xxxiv “*currently accepted strategy. When conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded.*” (CONNELL, 1995, p.77)

xxxv “*a particular set of interests and assumptions, the Power structures and conceptual forms of modern middle-class society in United States, as these evolved through three centuries of contradictions and discontinuities. So considered, “America” is not an overarching synthesis, e pluribus unum, but a rhetorical battle-ground, a symbol that has been made to stand for alternative and sometimes mutually antagonistic outlooks.*” (BERCONVITCH, JEHLLEN, 1987, p.418)

xxxvi “*the way myths give shape to history and history generates the production of myths; with the constricting and enabling effects in literature of social values; with the relation between art, politics, symbols and ideas, culture and society;*” (BERCONVITCH, JEHLLEN, 1987, p.418)

xxxvii “*because that literature, from its origins, is so often obsessed with the idea of America, and because that idea, as it was made the exclusive property of the United States, is so transparently ideological.*” (BERCONVITCH, JEHLLEN, 1987, p.419)

xxxviii *ideology is not something which informs or invests symbolic production; rather the aesthetic act is itself ideological, and the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal ‘solutions’ to irresolvable social contradictions.* (JAMESON, 2002, p.64)

xxxix “*encouraged a reader to think of himself in unhyphenated “American” ways, ways that defined selves as autonomous, self-serving individuals.*”(SMITH,2000, p.76)

xl “*the necessity that its symbolic struture protect the psyche against the frightening and potentially damaging eruption of powerful archaic desires and wish-material.*” (JAMESON, 1979, p.141)

xli “*privileged site of cultural mediation, in which the political and economic contradictions that organize the social field find resolution in the production of narative.*” (BREU, p.17)<sup>xli</sup>

xlii *not as empty distraction or “mere” false consciouness, but rather as a transformational work on social and political anxieties and fantasies which must then have some effective presence in the mass cultural text in order subsequently to be “maneged” or repressed.* (JAMESON, 1979, p. 142)<sup>xlii</sup>

---

<sup>xliii</sup> *an imaginary scenario produced by the relationships of individuals and groups to the social field, which I understand broadly as encompassing both the cultural and political-economic. These scenarios function as the stuff of fantasy in the psychoanalytic sense but also the stuff of ideology in the Marxist sense: they are daydreams, reveries, dreams, and repressed scenes, but also the doxa that informs political, literary, and cultural production. I thus view narrative and other forms of literary production as linguistic embodiments of the scenarios of cultural fantasy.* (BREU, p.18)

<sup>xliv</sup> *“With transgression a necessity, the best pulp culture fiction is a reaction against the culture’s acquiescence to the social factors that induce paranoia. Everywhere desire is manufactured and law is circumscribed by what it denies”* (HAUT, 1995, p.18)<sup>xliv</sup>

<sup>xlv</sup> *“Advanced capitalism meant increased rationalization not only of business, but of culture as a whole – increasingly dominated by technical reason, that is, reason focused on efficiency about means rather than ultimate ends.”* (CONNELL, 1995, p. 164)

<sup>xlvi</sup> *In particular, shifts in Gary Cooper’s star image paralleled changes in the dominant ideals of American manhood. Cooper’s Depression-era image embodied discourses of self-control, independence, character, and glamour, thereby reconciling many elements of the self-made man with the rugged masculinity. The male consumer of the 1930s actively consumed and manipulated the props that signaled his sexuality. Since his glamour now depended on his own power to manipulate commodities, the masculine consumer liberated his sexuality from the caprice of women. In addition, because the new hegemonic masculinity linked sexuality to consumption, it excluded those who could not afford the price of admission—African American and lower-class men. Furthermore by helping to revitalize the economy, the male consumer of the Depression, like the nineteenth-century self-made man, met his citizen’s duty to serve the nation and the public good. Thus, the ideal of the responsible male consumer reinstated the subordination of femininity and marginalized alternative masculinities, while simultaneously drawing a connection between masculine consumption and the rights and responsibilities of citizenship.* (SHEEHAN, 2006, p. 104)

<sup>xlvii</sup> *Eu não tenho muito problema com bêbados. Meu pai me ensinou que eles são sensíveis como o inferno e duas vezes mais nervosinhos, e que se você não importuna-los ou alarmá-los, eles seriam as pessoas mais fáceis no mundo de se conviver. Você nunca deveria humilhar um bêbado em público, ele dizia, porque o cara já tinha se humilhado até o limite. E você nunca deveria apontar uma arma ou agredir um bêbado, porque ele estava pronto para sentir que sua vida estava em risco e agir de acordo.*

<sup>xlviii</sup> *“Não,” eu disse. “Meu pai e Mike não teriam feito isso. Quero dizer” – Eu hesitei – “conhecendo Mike, nós estávamos certos que ele não poderia se culpado.” Porque I era. Mike assumiu a culpa por mim. “Eu queria Mike de volta. Meu pai também.” Ele o queria aqui para cuidar de mim.*

<sup>xlix</sup> *Sim, talvez eu estivesse lidando com as coisas com muita calma, mas eu tinha passado o plano na minha cabeça tantas vezes que eu me acostumei com ele. Joyce e Elmer iriam morrer. Joyce pediu por isso. Os Conways pediram por isso. Eu não tinha mais sangue-frio do que a mulher que mandaria para o inferno para ter as coisas do seu jeito. Eu não tinha mais sangue-frio do que o cara que arremessou Mike de um prédio de oito andares.*

<sup>l</sup> *“Eu não falei nada por um minute. Mas eu pensei, Isso é o que você pensa, querida. Eu estou te fazendo um favor em não te bater até arrancar sua cabeça.”*

<sup>li</sup> *Aqui, no país do petróleo, você pode ver alguns lugares como a velha casa Branch. Elas foram casas de rancho ou casarões em alguma época; mas poços foram perfurados em torno delas, algumas vezes bem perto de suas portas, e tudo ao redor se tornou uma bagunça de petróleo e de enxofre, lama vermelha e rachada de perfuração. A grama de graxa preta morre. Os riachos e nascentes desaparecem. E em seguida, o petróleo acaba e as casa estão pretas e abandonadas, perdidas e sozinhas por de trás das ervas-daninhas, girassóis, sálvias e erva Johnson. / A casa Branch ficava alguns metros atrás da estrada Derrick, no fim de uma pista tão cheia de ervas daninhas que eu quase a perdi. Eu voltei para a pista, desliguei o motor depois de alguns metros e saí.*

---

<sup>lii</sup> Sim, eu reconheço que isso é tudo a menos que nosso espécie tenha uma nova chance em Next Place (Próximo Lugar). Nossa espécie. Nós. / Todos nós, que começamos o jogo com um taco torto, que queremos tanto e ficamos com tão pouco, que intencionava tão bem e fez tanto mal. Todos nós, gente. Eu e Joyce Lakeland, e Johnnie Pappas e Bob Maples e grande Elmer Conway e a pequena Amy Stanton. Todos nós. Todos nós.

<sup>liii</sup> “*Monroe Kerrigan. I don’t aim to knock the Catholics. There are plenty of bad Jews too. This Kerrigan is a barber when he works. I ain’t knocking barbers either. But a lot of them are drifters and horses players. Not real steady.*” (CHANDLER, 2005, p. 487)

<sup>liv</sup> “*No. I’m not knocking the police, but want it that way.*” (p. 487)

<sup>lv</sup> “*The world seemed to be full of people Mr. Edelweiss was not knocking. He put money on the desk.*” (p. 487)

<sup>lvi</sup> “*the American myth of personal integrity, absolute individualism, and stoic self-control*” (HILFER, 1990, p. 09)

<sup>lvii</sup> “*a form of masculinity or configuration of gender practice which is in contrast to other less dominant or subordinated forms of masculinity – complicit, subordinated, marginalized.*” (HEARN, 2004, p.8)

<sup>lviii</sup> “*The original intention of smut – to arouse the other through speech – is transformed into a masculine alliance that is at root linguistic, and in which the ‘first person’ ‘bribes’ the ‘third’ with a speech designed to provoke laughter.*” (FORTER, 2000, p. 131)

<sup>lix</sup> *With their fantasmatic collective “actants,” their narrative organization, and their immense charge of anxiety and libidinal investment, are lived by the contemporary subject as a genuine political-historical pensée sauvage which necessarily informs all of our cultural artifacts, from the literary institutions of high modernism all the way to the products of mass culture.* (JAMESON, 2002, p. 65)

<sup>lx</sup> *however, at the same time as he “passively” reflects postindustrial capitalism, he critiques its lack of interior. What appears as hypocrisy is the reflection of the hypocrisy around him, while his high degree of self-consciousness suggests that this hypocrisy forms at once a symptom of and response to existing conditions.* (DOBOZY, 2001, p. 47)

<sup>lxi</sup> *Lacan’s fundamental thesis is that superego in its most fundamental dimension is an injunction to enjoyment: the various forms of superego commands are nothing but variations on the same motif: ‘Enjoy!’ Therein consists the opposition between Law and superego: Law is the agency of prohibition which regulates the distribution of enjoyment on the basis of a common, shared renunciation (the ‘symbolic castration’), whereas superego marks a point at which permitted enjoyment, freedom-to-enjoy, is reversed into obligation to enjoy – which, one must add, is the most effective way to block access to enjoyment.* (ŽIŽEK, 2002, p. 237)

<sup>lxii</sup> *The more symbolic authority is being fragmented, diluted and neutralized through a multitude of formal practices of liberalization and democratization – whose underlying aim is to depoliticize the social field so as to optimize capitalist profitability – the more it would appear that the only way to antagonize power is by assuming its clandestine surplus-enjoyment.* (VIGHI; FELDNER, 2007, p. 140)

<sup>lxiii</sup> *The point worth repeating again and again is that, in Marx’s notion of fetishism, the place of the fetishist inversion is not in what people think they are doing, but in their social activity itself: a typical bourgeois subject is, in terms of his conscious attitude, an utilitarian nominalist — it is in his social activity, in exchange on the market, that he acts as if commodities were not simple objects, but objects endowed with special powers, full of “theological whimsies.” In other words, people are well aware how things really stand, they know very well that the commodity-money is nothing but a reified form of the appearance of social relations, i.e. that, beneath the “relations between things,” there are “relations between people” — the paradox is that, in their social activity, they act as if they do not know this, and follow the fetishist illusion.* (ŽIŽEK, 1998, p. 2)

<sup>lxiv</sup> *By adhering to his seemingly rational code of self-interest, the Op emerges as violently out of control: a “blood-simple” vigilante who produces more violence than he prevents.*

---

<sup>lxv</sup>*How do we account for this paradox that the absence of Law universalizes Prohibition? There is only one possible: enjoyment itself, which we experience as “transgression”, is in its innermost status something imposed, ordered – when we enjoy, we never do it “spontaneously”, we always follow a certain injunction, for this obscene call, “Enjoy”, is superego”*(ŽIŽEK, 2008, p. 9-10)

xlix *“to invite the reader to do this work of interrogating its status as a commodity”* (BREU, 2005, p. 187)