

Ética e estética do crime: ficção de detetive, *hard-boiled* e *noir*

Prof. Dr. Julio Jehaⁱ (UFMG)

...

Resumo:

As três formas principais de literatura criminal – ficção de detetive, hard-boiled e noir – se caracterizam por princípios éticos e estéticos bem definidos. Todas se desenvolvem num contexto de urbanização e industrialização típico das sociedades europeias e norte-americana de fins do século 19 e início do 20. A ficção de detetive nasce nos contos de Poe, com um investigador de poltrona que resolve um enigma por meio de notícias de jornais, a pedido de um chefe de polícia. Após a Primeira Guerra Mundial e a quebra da Bolsa de Nova York, autores e leitores deixam para trás histórias em que a violência é apenas um jogo de salão e partem em busca de narrativas duras e velozes, com detetives trabalhando ao arrepio da lei: a ficção hard-boiled. Dela se origina a ficção noir, fundamentalmente pessimista, em geral sem detetive e cujo protagonista é um fracassado, quando não um criminoso, que tenta sobreviver nas trevas morais e urbanas.

Palavras-chave: ficção de crime, ficção de detetive, ficção *noir*, ficção *hard-boiled*

Ficção de detetive

Ainda que tenha sido Edgar A. Poe o criador do primeiro detetive ficcional, foi na Inglaterra que o novo gênero floresceu. Em geral, um grupo de pessoas reunidas em um local isolado descobre que um deles foi assassinado. A polícia é incapaz de descobrir o culpado e cabe alguém de fora do grupo a rever os fatos e deduzir a solução, mandando o culpado para a prisão. A fórmula se repete em texto após texto e, ainda assim, continua a atrair um vasto público leitor.

Pode-se aventar a possibilidade de que o mistério no centro da história de detetive seja a fonte de atração para os leitores, pois a possibilidade de competir com um detetive na solução do enigma dá prazer. O leitor, intelectualmente inferior ao detetive, se deleitaria em observá-lo em seu trabalho. Porém, pode-se contra-argumentar que os leitores são atraídos não pelo enigma, mas porque a história oferece um bode expiatório, que lhes daria a possibilidade de sentirem-se superiores ao criminoso. Uma razão mais plausível seria a de que o texto de detecção clássico encena o próprio ato da leitura, como Tzvetan Todorov (1978) mencionou. O detetive substitui o leitor no texto, uma vez que o detetive deve ler, nas pistas que encontra, um texto escrito por um criminoso. Entretanto, o assassino tenta esconder a sua história criando uma ficção – um álibi – que oculte a verdadeira história do crime. Assim, o assassino torna-se o autor de um relato em forma de palimpsesto que reclama para si o estatuto de verdade. O detetive se vê forçado a interpretar o texto – o álibi – de modo a ser capaz de descobrir a história oculta que é a verdadeira versão dos fatos. A ficção de detetive tradicional termina com o detetive produzindo outra narrativa, que explica e interpreta a ficção do criminoso.

Além dos vários relatos do crime – os depoimentos das testemunhas, a ficção do narrador, a explicação do detetive e a história implícita dos eventos como eles aconteceram de fato – há uma sobreposição estrutural que subsume e reflete as relações de interpretação entre esses relatos que competem entre si. Como Todorov observa, a história de detetive narra duas histórias básicas: uma, a investigação, que ocupa o primeiro plano e é apresentada ao leitor; a outra é o crime, que termina antes da primeira começar e, assim, está ausente em grande parte. Esse relato oculto revela-se de maneira intermitente nas pistas que o investigador levanta ao traçar os passos do criminoso. Ao fim

da narrativa, a história oculta é trazida por completo para dentro da primeira história, quando o detetive reconta a história do crime e revela a identidade do culpado. A explicação final soluciona os enigmas do texto e preenche as lacunas entre as duas histórias: a narrativa se resolve e o texto termina. A dinâmica de interpretação da história de detetive clássica expõe a estrutura de toda narrativa.¹

Na história de detetive clássica, a explicação final é dada como a leitura correta dos acontecimentos, triunfando sobre as interpretações falsas e enganosas dadas por outras personagens, como a polícia ou o criminoso, de modo que o detetive figura a autoridade interpretativa absoluta. Ele é um tipo de super-homem nietzschiano que paira sobre a lei e cuja visão enxerga o coração dos mistérios que deixam perplexos os seus rivais mais humanos, como os amigos, a polícia ou o leitor. A missão do detetive é “desfazer a mágica e o mistério, tornar tudo explícito, passível de ser submetido à análise científica” (BELSEY, 1980. p. 111). Na década de 1930, com o surgimento do fascismo na Europa e uma sensação crescente de crise na Inglaterra, a autoridade interpretativa geralmente atribuída ao detetive passa a ser vista com suspeita crescente, uma vez que “a suposição, forte na ficção inglesa, de que vivemos num universo inteligível e, em geral, benevolente, de que o crime é uma aberração e paz e tranquilidade a norma, e de que a ocupação apropriada ao homem é trazer ordem ao caos” (JAMES, 1985. p. 639). Igualmente danosa para a autoridade do detetive nos anos 30 foi a percepção de que a estrutura do totalitarismo está presente no gênero literário, visto que o criminoso costuma funcionar como um bode expiatório ou incorporar os males da sociedade, ao passo que a posição extralegal do detetive lhe permite empregar medidas extraordinárias que seriam impossíveis numa sociedade regida pela ordem convencional (AYDELOTTE, 1949. p. 93-94).

Em geral, a punição do criminoso não faz parte da história de detetive clássica; ele às vezes comete suicídio (como em *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie) ou é entregue às autoridades (como em muitas das histórias de Sherlock Holmes) ou, se a justiça está representada no universal ficcional, é sumariamente condenado (como no conto “Murder for the wrong reason”, de Graham Greene). Assim, nem o leitor nem o detetive são forçados a presenciar a ação da justiça.

No entanto, visto que o criminoso costuma ser representado como um duplo do detetive, como os pares Holmes e Moriarty, em alguns dos contos de Conan Doyle, e Dupin e o ministro D– em “A carta roubada”, de Edgar A. Poe, o fato de a punição ocorrer fora da narrativa indica uma aporia moral que, paradoxalmente, subverte a rigidez da estrutura moral da ficção de detetive. A força da lei triunfa sobre a força da desordem, mas a ambiguidade moral inerente na expiação do mal por um processo que envolve a repetição do primeiro crime é suprimida no interesse de manter o criminoso como Outro, apesar da sua semelhança com o detetive e outros membros da sociedade. Ao colocar a punição fora dos limites da narrativa, a ilusão de culpa localizada e a presunção de superioridade moral por parte de outras personagens e do leitor se mantêm. O crime, nessa literatura, está enraizado no indivíduo; é uma aberração e não uma resposta às condições sociais ou a expressão de uma tendência à violência congênita e partilhada.

A ficção *hard-boiled*

A ficção de detetive formal é povoada por um segmento da elite que é perturbado por um crime e que se comporta de maneira previsível, o que possibilita ao detetive resolver o crime. A sociedade inglesa parece perfeita para esse tipo de literatura, mas a norte-americana não, por ser menos rígida e estratificada. A sua natureza heterogênea dificulta classificações e codificações, e necessita uma literatura que represente mais apropriadamente os seus crimes e criminosos, o seu sistema legal e os dispositivos que o mantêm funcionando. Em vez da aristocracia rural e dos moradores de vilas inglesas onde todos se conhecem, a literatura criminal norte-americana que

¹ Ver, a esse respeito, *Reading for the plot*, de Peter Brooks.

atende pelo nome de *hard-boiled* retrata a população das metrópoles, seus gângsteres e suas mulheres sedutoras, sua polícia e seus políticos corruptos.²

As histórias *hard-boiled* começaram a ser publicadas após a Primeira Guerra Mundial, traçando um retrato realista da população urbana dos Estados Unidos. Dashiell Hammett é tido como o mais bem-sucedido entre os autores da primeira geração desse novo tipo de literatura criminal, ao passo que Raymond Chandler representa o melhor exemplo da geração seguinte. Os escritores de ficção *hard-boiled* criaram o investigador particular e o detetive americano heroico, que tanto bate quanto apanha, se abstém de relações pessoais e forma o seu próprio código moral, que, em geral, é mais severo e inflexível do que o do resto da população. Sam Spade e Continental Op, de Hammett, e Philip Marlowe, de Chandler, seguem a própria cabeça, mesmo quando ela vai contra a lei. Uma busca inabalável pela verdade e a expulsão do indesejável são os princípios que guiam o detetive. O código moral costuma implicar sofrimento físico, dificuldades e sacrifício para ele, ao isolá-lo de outras pessoas, mas ele adere às suas regras ferrenhamente.

O investigador *hard-boiled* trabalha na cidade, o centro do mal onde todo tipo de perversão parece florescer.³ A selva urbana substitui a natureza selvagem, que fora desbravada e colonizada nos séculos anteriores. Nesse novo cenário, o detetive luta contra o mal social e termina cínico e desiludido, mantendo a sua força apenas por causa do seu código moral, seu senso de certo e errado. Ele não pode jamais esperar a solução completa do crime nem a restauração da ordem ao seu estado prévio, porque o mal permeia o seu mundo, revelando-se entre os farrapos das máscaras sociais.

Ao contrário da história de detetive tradicional, que deposita uma enorme confiança nos mecanismos da justiça, na ficção *hard-boiled* essa confiança desaparece quando esses mecanismos da lei e da ordem mostram que não merecem a confiança pública. Faz-se necessário, então, um novo realinhamento da matriz de criminoso, detetive, juiz e júri. Na ficção *hard-boiled* de Hammett ou Chandler, por exemplo, os instrumentos da justiça são ineficientes ou corruptos, o que leva o detetive a assumir múltiplas funções, com pouco ou nenhum sucesso. Na ficção *hard-boiled* de Hammett ou Chandler, por exemplo, os instrumentos da justiça são ineficientes ou corruptos, o que leva o detetive a assumir as suas funções, com pouco ou nenhum sucesso. A sensação de impotência do detetive *hard-boiled* fica bem ilustrada perto do fim de *Red harvest*, de Hammett, quando o investigador Continental Op fala para Wilson, que o contratara para livrar Personville (“Poisonville”, Venenópolis, como os moradores a chamam) das gangues que dominam a política local: “Você vai ter a sua cidade de volta, arrumada e limpa e pronta para cair nas garras dos corruptos de novo” (HAMMETT, 1972. p. 201). Enquanto o detetive clássico se mantém distante dos crimes que soluciona, o investigador particular se engaja desde o princípio, envolvendo-se moralmente e, assim, definindo a sua posição como sujeito (ŽIŽEK, 1991. p. 60). Não poucas vezes, assume também o papel de júri e juiz, ao condenar e sentenciar o criminoso.

A ficção *noir*

À medida que a literatura *hard-boiled* enfocava menos os investigadores particulares, jornalistas, policiais e outras personagens dedicadas a solucionar crimes, a ficção *noir* começava a surgir. O primeiro romance *noir* norte-americano talvez tenha sido *Little Caesar*, escrito por W. R. Burnett em 1929, acerca da ascensão e queda de um gângster. Aqui, os aspectos criminais do enredo e do protagonista se mesclam e não há a menor dúvida da culpa do protagonista nem de que esse não seja um romance de detetive.

Ao final da década de 1930, todos os elementos da ficção *noir* existiam, mas ela não era tão

² Para mais características desses dois tipos de ficção criminal, ver *Adventure, mystery and romance*, de John G. Cawelti (1976), e “The formal detective novel” e “The hard-boiled detective novel”, de George Grella (1988).

³ Para uma análise de relação entre cidade e mal, ver, por exemplo, *The naked city: urban crime fiction in the USA*, de Ralph Willett, e “Literatura criminal: uma narrativa da violência urbana”, de Julio Jeha.

difundida quanto a *hard-boiled* porque lhe faltavam meios adequados: as revistas baratas preferiam histórias de detetive e, como os demais tipos de revista, relutavam em publicar textos com referências a sexo. Na década seguinte, a situação permanecia desfavorável no mercado editorial, mas elementos da ficção noir como cinismo e desespero começaram a aparecer em filmes. Embora compartilhem o mesmo adjetivo, ficção e filme são fenômenos distintos e qualquer relação entre eles é apenas indireta. Como George Tuttle explica, o adjetivo *noir*, quando aplicado a filmes, se refere ao estilo, mas na ficção é o conteúdo que ele qualifica. Assim, filmes como *Relíquia macabra* (1941) e *Até a vista, querida* (1944) são *noir*, ainda que os livros de onde se originaram não sejam considerados como tal.⁴

O termo *noir* foi usado primeiramente para um tipo de romance pela editora francesa Gallimard, quando lançou a *Série noire* em 1945. Três anos depois, Marcel Duhamel, o criador da série, descreveu a sua estética assim:

Quem gosta de enigmas à la Sherlock Holmes raramente encontrará [nos livros noir] o que procura. Tampouco o otimista inveterado. A imoralidade generalizada [...] está tão à vontade ali quanto os bons sentimentos e até mesmo a amoralidade. O espírito desses livros raramente é conformista. Neles, os policiais são mais corruptos do que os malfeitores que eles perseguem. O detetive simpático nem sempre soluciona o mistério. Às vezes, nem mistério há. E, outras vezes, nem detetive. [...] Então, restam ação, angústia, violência – em todas as suas formas e particularmente as mais infames –, agressão e massacre. Como nos bons filmes, os ânimos se revelam nos gestos e os leitores que gostam de literatura introspectiva terão de se virar. Há, também, amor – de preferência bestial –, paixão desenfreada e ódio sem misericórdia. (DUHAMEL.)

Nesse subgênero, o protagonista geralmente não é um detetive; ao contrário, é quase sempre uma vítima, um suspeito ou um criminoso. É alguém diretamente ligado ao crime, não alguém chamado para solucionar ou consertar uma situação. Outras características seriam a ênfase em relações sexuais e o uso do sexo para fazer avançar a narrativa e expor as qualidades autodestrutivas das personagens principais. Esse tipo de ficção mantém o estilo seco e direto, assim como o realismo áspero associado à literatura *hard-boiled* (TUTTLE, 1994. p. 36).

A ficção noir é sobre fracassados, como nos lembra Otto Penzler: as personagens nessas histórias existenciais e niilistas já surgem condenadas. Elas podem não morrer, mas provavelmente deveriam, porque a vida que as aguarda é miserável e estéril. Movidas por ganância, luxúria, ciúme ou alienação, elas estão presas num redemoinho de amoralidade do qual não conseguem escapar.

Ficção de detetive, *hard-boiled* ou *noir*?

O uso contemporâneo de temas e elementos do *noir* indica a sua flexibilidade e a sua conexão com as mudanças sociais, uma característica tanto sua quanto da ficção *hard-boiled*. E, poder-se-ia acrescentar, das histórias de detetive. A série de televisão *House* é, supostamente, sobre medicina, mas são as aventuras de Sherlock Holmes transplantadas para um ambiente hospitalar do séc. 21. *Red harvest*, de Hammett, não é considerado, em geral, *noir*, mas contém tanto as características de um texto *hard-boiled*, quanto as da ficção *noir*. Da mesma forma, os livros de Cormac McCarthy, autor de *Onde os fracacos não têm vez*, não são considerados *noir*, mas deveriam, por sua prosa econômica, atmosfera de cinismo sombrio e enredo pontuado por violência. Ainda que se possa dividir a literatura de crime em ficção de detetive, *hard-boiled* e *noir* – e neo-*noir* –, talvez seja mais proveitoso considerar os seus elementos como aspectos de uma narrativa, visto que ela pode conter um enigma e aspectos do *roman noir*, ou ser narrada em estilo *hard-boiled* ou ser *noir* e

⁴ *Relíquia macabra* foi adaptado de *O falcão maltês*, escrito por Dashiell Hammett em 1930, e *Até a vista, querida* é a versão filmica do livro homônimo de Raymond Chandler (1940).

hard-boiled. Ou nem um nem outro, e, mesmo assim, ser ficção criminal.

Referências Bibliográficas

- ATÉ a vista, querida. Direção: Edward Dmytryk. EUA: RKO Radio Pictures, 1944. 95 min., son., p&b. Tradução: *Murder, my sweet*.
- AYDELOTTE, William O. The detective story as a historical source. *The Yale Review*, New Haven, v. 39, 1949, p. 76-95.
- BELSEY, Catherine. *Critical practice*. New York: Methuen, 1980.
- BROOKS, Peter. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. New York: Vintage, 1985.
- BURNETT, W. R. *Little Caesar*. Harpenden: No Exit, 1989.
- CAWELTI, John G. *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Globo Editora, 1988.
- GREENE, Graham. Murder for the wrong reason. In: *The last word and other stories*. Harmondsworth: Penguin, 1999. p. 110-137.
- GRELLA, George. The formal detective novel. In: WINKS, Robin W. (Ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. Woodstock: Countryman Press / Foul Play Press, 1988. p. 84-102.
- GRELLA, George. The hard-boiled detective novel. In: WINKS, Robin W. (Ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. Woodstock: Countryman Press / Foul Play Press, 1988. p. 103-120.
- HAMMETT, Dashiell. *Red harvest*. New York: Vintage, 1972.
- JAMES, P. D. The art of the detective novel. *Journal of the Royal Society of Arts*, Londres, n. 133, August 1984, p. 637-649.
- JEHA, Julio. Literatura criminal: uma narrativa da violência urbana. *ContraCorrente*, n. 2, set. 2011. No prelo.
- MARCUS, Stephen. Dashiell Hammett. In: MOST, Glenn W., STOWE, William W. (Ed.). *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. San Diego: Harcourt, 1983. p. 197-209.
- RELÍQUIA macabra. Direção: John Huston. EUA: Warner Bros. Pictures, 1941. 100 min., son., p&b. Tradução de: The Maltese falcon.
- TODOROV, Tzvetan. Typologie du roman policier. In _____. *Poétique de la prose: choix, suivi de nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil, 1978. p. 9-19.
- TUTTLE, George. What is *noir*? *Mystery Scene*, n. 43, 1994, p. 35-36, 91-92.
- WILLETT, Ralph. *The naked city: urban crime fiction in the USA*. Manchester: Manchester University Press, 1996.