

## **SIN CITY, O PECADO DO GOTHIC NOVEL AO GRAPHIC NOVEL**

Glória Maria de Fátima Itabirano Gomide (PUC Minas)

### **A CIDADE MARGINAL: OS VESTÍGIOS DO SUBMUNDO NA LITERATURA**

A narrativa policial mais conhecida, a que chamamos de policial clássico – composta pela trilogia crime, enigma e dedução – é a narrativa de detetive ou romance de enigma. Edgar Allan Poe foi o primeiro a usar, em alguns de seus contos, essa estrutura narrativa, em meados do século XIX.

Entretanto, segundo Otto Maria Carpeaux, em “*As origens do policial*” (CARPEAUX, 1968, p.48), outros americanos ousaram nas histórias sobre crimes misteriosos. O primeiro foi, provavelmente, Charles Brockden Brown, romancista da Filadélfia, autor de *Wieland, or the Transformation*, no início do século XIX, onde a matéria policial misturava-se com interesses científicos e ocultismo. Mr. Brown, era por sua vez, discípulo de autores ingleses especialistas do chamado “romance gótico”, como Matthew Gregory Lewis, criador de *Ambrosio, or the monk*, uma história de incestos, perversões e crimes de um monge espanhol. Por outro lado, Poe conhecia, em traduções francesas, os contos de E.T.A. Hoffmann – um dos autores prediletos de Charles Baudelaire, que seria seu tradutor póstumo – cujo romance *Os elixires do diabo* é uma imitação de *The Monk*. Esse romance, um dos principais representantes do gênero que dominou o mercado livresco nos tempos da Revolução Francesa, era tão lido como hoje são os policiais. *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian*, de Ann Radcliffe, chegaram, inclusive, a ser comparados às obras de Shakespeare. E, como primeira obra desse gênero, temos *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole.

Naquela época, esse gênero era chamado pelos ingleses de *gothic novel*, pelos franceses de *roman noir* (não confundir com o futuro *noir* do século XX) e *Schanerroman* pelos alemães. O que havia de similar era a imensa popularidade e os certos meios para obtê-la. Os “mistérios criminosos” de uma história policial eram os “mistérios” do “romance gótico” do século XVIII. Os futuros criminosos e detetives tinham seus equivalentes góticos: monges conspiradores, sessão nos tribunais da Inquisição, castelos assombrados, retratos com olhares inquietantes, espectros noturnos em corredores iluminados por velas bruxuleantes. O gênero *romance gótico* antecipou, portanto, as características da narrativa policial que veremos surgir no século XIX, com Edgar Allan Poe.

Apesar de a imprensa ter surgido no século XIII, foi apenas no início do século XIX que vimos aparecer, na Europa, o jornal popular de grande tiragem. Com essa popularização houve, inclusive, a criação dos folhetins. *Le feuilleton* designava um precioso lugar nos jornais: o rodapé, geralmente o da primeira página. Nesse espaço cabia de tudo, desde receitas culinárias, informações sobre moda, críticas teatrais, piadas, crimes e charadas. Era um espaço onde se podia treinar a narrativa, onde eram aceitos profissionais e amadores.

Com o tempo, *le feuilleton*, que antes era apenas designado pela localização geográfica (seu *rez-de-chaussé*, seu rodapé), “transforma-se em um espaço maior, multiplicando-se em folhas que são extensões da vocação recreativa do folhetim com o mesmo esquema básico e amplamente ilustrado”. (MEYER, 1996, p.58) A partir daí, surgiram os *feuilleton-roman*, com suas histórias aventurescas, com seus “bons

bandidos” vivendo às margens da sociedade, tratados pelos seus autores – e leitores, com uma romântica admiração.

Além desse espaço de entretenimento, os jornais valorizam os dramas individuais e os crimes raros e muitas vezes inexplicáveis. Criando um público cativo interessado nesses dramas sangrentos e, aliado às histórias fictícias incluídas em seus rodapés folhetinescos (aí, já nem sempre rodapés), é que teremos as condições propícias para o surgimento dos romances policiais.

Esse novo público habita as cidades industriais, produtos da Revolução Industrial,

com suas fachadas falsamente tranquilizadoras; sua multidão de pessoas de bem da qual cada uma pode dissimular um criminoso; suas ruas escancaradas a loucas perseguidas; seus entrepostos compactos como fortaleza; suas paliçadas fechadas sobre o mistério ou o nada; suas luzes que rompem a noite ameaçadora, a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano... (LACASSIN, 1991, p.14)

As cidades têm papel decisivo, mais do que cenários são quase personagens mudas nessas narrativas. Inclusive, o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. Esse cenário de crimes fortalece a chegada do inimigo público – não mais o “bom bandido” aventureiro, mas o criminoso, aquele que ameaça as leis da sociedade e que será o antagonista do detetive ou policial - o herói deslindador de mistérios insondáveis. O criminoso desaparece na cidade de onde é produto, torna-se inatingível e só um herói poderá achá-lo e prendê-lo.

No século XIX há a primeira acepção contemporânea do termo “polícia”. Os policiais franceses eram recrutados entre os ex-condenados. O mais famoso deles foi Vidocq (1775-1857), e mesmo sua transformação, de marginal a policial, nunca impôs o respeito do público à polícia, refletindo uma tendência que chega até a atualidade: a descrença na instituição pública policial. No século XIX, os crimes eram resolvidos sob tortura ou delação, sem nenhuma sofisticação no seu desvendamento. Esse modelo de policial era apenas apoiado em palavras de delatores, contando mais com denúncias do que com deduções para a descoberta de culpados. Essa polícia, feita de espões era, no entanto, aquela que fazia parte da cidade. Interagiam-se como se feitas da mesma massa.

Aí estão os elementos: a cidade, os fatos/crimes da cidade, o criminoso, a polícia... É importante ressaltar que a polícia – política e, posteriormente comum foi substituída pelo detetive particular, na literatura policial, porque trazia desconfiança popular na justiça oficial. Essa “corrupção do sistema” engendrou a figura do detetive privado, que age às margens das polícias oficiais e, às vezes, em franca rivalidade.

A partir dos anos vinte do século passado, aparece outro tipo de detetive, aquele proveniente do mesmo meio dos que vai encurrular. Vestindo-se como um deles, brutal como eles, esse homem é um produto do mesmo meio do criminoso. Ele reflete, formula hipóteses, verifica-as e apanha de seus adversários. É o herói do romance *noir*, como o chamam os franceses, ou *thriller*, *shocker* ou *mystery*, como são reconhecidos por outros.<sup>1</sup>

A propósito da classificação, Raymond Chandler, um dos “papas” desse tipo de narrativa, escrevia (em 20 de maio de 1949): “O problema de

terminologia é complexo – *thriller* (de *thrill*: sensação) e *shocker* (que dá choque) são ambos pejorativos, e assim não dá, mesmo se justificados no momento... *Mystery* é realmente um nome infeliz. Em suma, é o termo que melhor convém, pois é o que mais engloba e o que menos exclui...” (SODRÉ, 1988, p.38)

Os romances da *Série Noire* tiveram sua gênese nas revistas *pulp*. Em 1896, o editor americano Frank Munsey criou o primeiro *pulp*: *The Argosy*, uma revista para garotos. As páginas eram de papel barato, feito de polpa de madeira (donde *pulp*) com 17,5cm x 25cm e uns 1,25cm de espessura. A expansão da tecnologia aplicada à impressão ajudou na disseminação dessas revistas. Linotipos despejavam páginas e páginas dessas obras, que eram vendidas numa multiplicidade de pontos de venda, o que ocasionou o aparecimento de um novo fenômeno: o *best seller* moderno. E o que antes eram histórias de aventuras foi se transformando em *pulps* criminais. O crime literário transformou-se, de vez, em sucesso.

Em meados dos anos 20 apareceu uma revista chamada *Black Mask*, editada por Joseph Shaw. Era um *pulp* impresso em papel ordinário, sem cortes, feito de polpa de madeira, grampeado, dentro de uma capa impressa em cores berrantes. Shaw adorava histórias policiais, mas não tolerava os antigos detetives clássicos publicados até aquela época. O mundo acabava de sair da 1ª Guerra Mundial, uma época de desilusão geral, inclusive nos Estados Unidos – palco dessas revistas. A população sentia frustração ao ver o crescimento do crime organizado nas figuras dos *gangsters*, que tomavam o controle das grandes cidades, de suas políticas, além de serem responsáveis pelo aparecimento de cassinos. Enfim, o submundo era o cenário constante da decadência policial daquela época.

A América era o lugar ideal para o florescimento de um novo herói, aquele que surgirá na *Black Mask*, o detetive durão, o novo xerife. Houve o deslocamento das histórias, que anteriormente eram passadas em Paris, Londres ou no interior da Europa para os Estados Unidos.

Embora a mudança de local e de atmosfera seja bastante real, ainda persiste uma inconfundível continuidade com os detetives particulares do tipo tradicional: Sherlock Holmes, *Lord Peter Wimsey*, Albert Campion, Philo Vance, Ellery Queen e Nero Wolfe. Isto é, a romântica busca da verdade e da justiça pelo que elas representam em si. Sam Spade, Philip Marlowe, Nestor Burma e Lew Archer podem parecer personagens durões, cinicamente desprovidos de quaisquer ilusões quanto à ordem social vigente, porém, no fundo, ainda são sentimentais, otários diante de moças em perigo e diante de fracos em confronto com os fortes. (MANDEL, 1988, p.64)

O novo herói deveria ser alguém como um caubói solitário, misturando o exemplo do herói da Antiguidade, com a violência dos colonizadores do Oeste norte-americano. Através dessa personagem, haveria a representação de uma individualidade poderosa, capaz de abalar as hierarquias e as relações de força estabelecidas pelo poder.

O herói *noir*, aquele proveniente das *pulp magazines* – que nesse momento já têm o sinônimo de “lixo literário” ou “porcaria” – é, portanto, o caubói estilizado, parte do folclore norte-americano. Exagerado, bebe demais, bate demais e apanha demais. Ele é um homem dotado não de um “supercérebro”, mas de uma “supercapacidade” de sobrevivência. Não há dúvidas que nenhum mortal poderia igualar-se a ele. Claro, quem poderia combater o mal dos *gangsters*, das extorsões, do poder do dinheiro (muito dinheiro), do crime organizado? Quem será o guardião da cidade apodrecida? Quem será, inclusive, o antagonista da polícia corrupta e comprada?

É ele, o superdetetive. O detetive *pulp*. O detetive *noir*.

Este detetive particular duro, cínico e sentimental perseguirá os criminosos através de obstinados interrogatórios e mudanças constantes de cenário, e não através da cansativa análise de pistas e da encandeada motivação analítica. A ênfase neste processo de “perseguição” é em si uma pista sobre a mudança de valores burgueses refletida na “revolução” do romance policial clássico. Está ligada a uma outra mudança: os calejados detetives embora sejam individualistas *par excellence*, não são mais excêntricos ou ricos diletantes; são profissionais da investigação e vivem disso, embora modestamente. Não trabalham em casa, mas num escritório, e geralmente são auxiliados por uma incipiente organização, ou um sócio, e às vezes uma secretária; estes homens marcam uma etapa transicional entre a investigação como uma arte refinada e como uma profissão organizada em grande escala. (MANDEL, 1988, p.65)

O primeiro grande autor a surgir nas páginas da *Black Mask* foi Dashiell Hammett (1894-1961). Pode-se dizer que Hammett criou a escola do detetive “durão”, e deslocou para as ruas o crime e as situações de violência, até então contidas em ambientes fechados. Sua produção literária foi, no entanto, reduzida, resumindo-se a contos e a somente cinco romances policiais: *Estranha maldição*, *Safra vermelha*, *O falcão maltês*, *A chave de vidro* e *A ceia dos acusados*. Seus contos eram demasiadamente realistas para o padrão da época. Hammett importava para suas histórias personagens calcadas em figuras reais que havia conhecido como agente da *Pinkerton*<sup>2</sup>: punquistas, contrabandistas, traficantes, ladrões de banco e mulheres vigaristas ou prostitutas. Parece que convivendo nesse submundo, onde ganhou experiência profissional e cicatrizes reais, ele descobriu que no crime não existia “literatura”, mas sim relatos secos e violentos. Hammett desprezava os autores policiais europeus, finos demais para aceitar os fatos da vida real, como uma machadada na cabeça ou uma facada no olho.

Raymond Chandler, seu precursor, descreveu esse autor e seu estilo de uma forma elegante, mas com uma pontada de amargura:

O quão original Hammett realmente foi como escritor é uma questão que atualmente não é fácil de decidir, mesmo que fosse uma questão importante. Ele pertencia a um grupo – o único que alcançou reconhecimento da crítica – que escreveu ou pelo menos tentou escrever uma ficção de mistério realista. Todos os movimentos literários são assim; algum indivíduo é escolhido para representar o movimento inteiro; geralmente, representa a culminância do movimento. Hammett foi o executor número um, mas não há nada em seu trabalho que não se encontre

implícito nos primeiros romances e contos de Hemingway. Mas, por outro lado, Hemingway pode ter aprendido algo com Hammett ... (CHANDLER, 2001, p.179)

Seu detetive anônimo, o *Continental Op*, que logo se tornou popular em *Black Mask*, foi o herói mais anti-glamuroso das histórias policiais, onde toda violência acontecia, como carros explodindo, casas voando pelos ares, inocentes sendo assassinados a sangue-frio. Era o ineditismo na literatura policial.

Em 1930, escreve *Falcão maltês* que tem como protagonista Sam Spade (*alter ego* de Sam, Samuel Hammett?), logo transformado em filme<sup>3</sup>. Sam Spade é um detetive particular, que logo no início da narrativa tem seu sócio assassinado. E uma trama sobre um roubo de uma estatueta estabelece-se. Aparentemente, uma história de detetives, mulheres e bandidos, isto é herói, mocinha e vilão. Há um processo de investigação e chega-se à decifração do enigma, mas não há escrúpulos e sim, cinismo, sedução, violência. Não há bons sentimentos. Hammett acabara de reciclar o gênero.

Em 1951, foi preso por desacato ao Congresso, no auge do macartismo. Abnegado de causas políticas e da liberdade de expressão foi um escritor de poucos livros e muito sucesso, famoso pelas bebedeiras e integridade. E se Hammett parou de escrever aos quarenta anos, seu precursor, Raymond Chandler, (1888-1959) começou aos quarenta e cinco.

A revista *Black Mask* publicou seu primeiro conto em 1933 e em 1939 saiu seu primeiro romance, *O sono eterno* (*The big sleep*). “*Chantagistas não choram*” (*Black mailers don’t shoot*), o primeiro conto, demorou cinco meses para ficar pronto:

levava cinco meses para escrevê-lo – entre outros motivos, porque se errasse uma palavra, não batia um x sobre ela e seguia em frente, datilografava de novo a folha inteira. Além disso, achava que tinha de alinhar a margem do lado direito, como via nos textos impressos. Os editores da *Black Mask*, vendo aquela esmerada datilografia, não sabiam se estavam diante de um gênio ou de um debilóide. Apostaram na primeira hipótese. (CASTRO, 1994, p.196)

Raymond Chandler é considerado o autor que elevou a ficção policial à forma de arte, “descrevendo como uma boa história, aquela em que uma cena superava a trama, no sentido de uma boa trama era a que apresentava boas cenas. O mistério ideal era aquele que pudesse ser lido mesmo que o final estivesse faltando”. (FERRAZ, 1998, p. 5) Escrevendo na primeira pessoa, Chandler coloca seu detetive Philip Marlowe, paladino da justiça, triste, melancólico, transitando numa Los Angeles de dar inveja a Hammett. Philip Marlowe é o seu Sam Spade, macambúzio, triste, amargurado.

O escritor - e, posteriormente, seu biógrafo - Frank Macshane observou a respeito do “herói” criado por Chandler, Philip Marlowe: Tal como o poeta Virgílio, na *Divina Comédia*, de Dante, Marlowe guia-nos através do inferno paradisíaco da Califórnia do Sul, conduzindo-nos ao encontro das mais diversas figuras da corrupção social. (BARRETO, 1986, p.6)

Chandler optou pela literatura policial porque com ela ganhava dinheiro, mas sempre se julgou detentor de faculdades criativas suficientes para vir, um dia, notabilizar-se naquilo que os críticos designavam por “literatura séria”. Apesar disso, nunca menosprezou o romance policial, como se esse se inscrevesse numa “literatura menor”, apenas o considerava uma via para a libertação do espírito.

Em sua introdução ao primeiro *Omnibus of Crime*, Dorothy Sayers escreveu: ‘Ela [a história de detetive] não tem como, e por hipótese jamais terá como, alcançar o nível mais elevado de realização literária’. Esta mesma autora também sugeriu, em outro texto seu, que isto se deve ao fato de ser a história de detetive uma ‘literatura de fuga da realidade’ (*literature of escape*) e não ‘uma literatura de caráter artístico’ (*literature of expression*). Eu não sei o que seja o nível mais elevado de realização literária. Tampouco Ésquilo ou Shakespeare o sabiam. ... Quanto à ‘literatura de caráter artístico’ e à ‘literatura de fuga da realidade’, isto não passa de jargão dos críticos literários, um fazer uso de palavras abstratas como se elas tivessem significados absolutos. ... Todos os homens que lêem fogem de algo e se refugiam naquilo que está implícito na página impressa. ... Eu, particularmente, não tenho nada a declarar sobre a história de detetive enquanto fuga ideal. Simplesmente digo que toda e qualquer leitura por prazer é uma fuga, seja ela grego, matemática, astronomia, Benedetto Croce ou *The Diary of the Forgotten Man*. Dizer o contrário é ser um esnobe intelectual e um adolescente na arte de viver. (CHANDLER, 2001, p.175-177)

Se comparado a Sam Spade, seu detetive é mais terno, humano e sensível, se comparado a Holmes é um caval(h)eiro andante na defesa dos perdedores – como ele.

O romance *noir* é, pois, um romance diferente dos clássicos romances de enigma. Ali amoralidade existe simples como a violência.

Carpeaux, leitor e crítico, tem sua opinião sobre o *noir*:

Não desprezo as qualidades estilísticas de Dashiell Hammett nem um espírito céptico de um Raymond Chandler. Mas em comparação com as pancadas e *knock-outs* e litros de *bourbon* e tiroteios do romance policial americano, em comparação com essa vulgaridade e brutalidade toda é o romance policial inglês, com seus cadáveres na biblioteca do castelo, um gênero aristocrático. E é mesmo um gênero aristocrático. (CARPEAUX, 1968, p.48)

No *noir* a polícia é mais corrupta que o criminoso. Há crime, ação, angústia, violência, paixão, amor e ódio – todos os sentimentos que pulsam numa cidade grande, seu palco. O *noir* é o romance da delinquência. O conteúdo de suas narrativas quase não varia. São assaltos à mão armada, raptos, brigas de gangues e narrativa na primeira pessoa. O herói vai narrando e enfronhando-se nas histórias, batendo pouco e apanhando muito. É um perdedor e sofredor.

Esse é um gênero que não podemos desconhecer, e nem desconhecer sua influência já que foi o estopim para um “novo estilo de literatura”, aquela literatura sem floreios, seca que mais tarde será a chamada literatura “criminal”. Se no policial clássico tudo se resolve de uma maneira lógica, com o detetive analítico, no *noir* há o critério da experiência: o investigador joga-se de encontro aos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação, fatalmente, leva a novos crimes. São duas vertentes da mesma origem. Porque a gênese do romance de enigma e do *noir* está na página de crimes, nos fatos reais, na violência das grandes (e pequenas) cidades. A notícia de jornal é substituída pelo romance *pulp*, a realidade é substituída pela “verdade ficcional”. Até nisso Poe foi o precursor. Ricardo Piglia, inclusive faz uma comparação entre a gênese das histórias, o jornalismo e o *noir*:

Porque em um certo sentido, Poe está dos dois lados: separa-se dos fatos reais com a álgebra pura da forma analítica e abre caminho para a narração como reconstrução e dedução, que constrói a trama sobre as pegadas vazias do real. A pura ficção, digamos, a que trabalha a realidade como pegada, como rastro, como sinédoque criminal. Mas, também abre caminho para a linha da *non-fiction*, para o romance tipo *A sangue frio*, de Capote. Em *O mistério de Marie Roget*, que é quase simultâneo a *Os crimes da rua Morgue*, o uso e a leitura das notícias jornalísticas, são as bases da trama, os jornais são um mapa da realidade que é preciso decifrar. Poe está entre a pura dedução, e o reino puro dos *facts*, da *non-fiction*.

O policial norte-americano se move entre o texto jornalístico e o romance de enigma. A figura que define a forma do investigador particular vem diretamente do real, é uma figura histórica que duplica, e nega o detetive como cientista da vida cotidiana. Maurice Dobb cita vários documentos sobre a situação social dos EUA nos anos 20 que permitem ver surgir o detetive particular nas grandes cidades industriais como uma polícia particular contratada pelos empresários para espiar e vigiar os grevistas e os agitadores sociais.

(O confidente da lei: num certo sentido, desde Dupin o detetive é um confidente, o homem de confiança da polícia.) (PIGLIA, 1994, p.78-79)

## *SIN CITY*, A CIDADE DO PECADO: DE EISNER A MILLER E RODRIGUEZ

Assim como houve a evolução da *gothic novel* ao romance *noir*, vimos surgir, em meados do século XX, a *graphic novel* – ou, melhor traduzindo, o romance gráfico. Obra intermediária entre um livro ilustrado e histórias em quadrinhos, a *graphic novel* é uma longa história relatada (e visualizada) através da arte seqüencial.

Esta definição foi dada por Will Eisner, que relata sua experiência na criação da série semanal *The Spirit*. Sua idéia inicial era produzir histórias completas, todos os domingos, como suplemento de quadrinhos em um jornal norte-americano. Estas histórias giravam em torno de um mascarado, combatente do crime, que agia heróica e solitariamente. Vivendo no abandonado Cemitério *Wildwood*, de *Central City*, percorre becos e esquinas escuras, move-se entre sombras de latas de lixo, persegue bandidos e beija mulheres belas e fatais.

Todos esses atributos só poderiam transformar o *Spirit* num *cult-hero*, uma espécie de Philip Marlowe dos quadrinhos. Com milhões de fãs espalhados pelo mundo, ele como nenhum outro personagem dos quadrinhos, encarna o grande herói ambíguo e amoral do romance policial noir, igual aos detetives que lideram a prosa viril de Dashiell Hammett, Raymond Chandler e David Goodis. (BUENO, 1985, p.7)

Depois de quinze semanas de trabalho, Eisner percebeu que estava produzindo para um público mais sofisticado do que os leitores habituais dos quadrinhos de jornais: “Agora percebo que o que estava fazendo centrava-se em um único conceito essencial – o de que o meio, o arranjo das palavras e figuras em seqüência – era uma forma de arte”. (EISNER, 1978, p.6)

Sua trajetória é fundamental para a *graphic novel*, principalmente se tomarmos como exemplo seu livro *Um contrato com Deus*, uma obra seqüencial desenvolvida em quatro episódios urbanos que contam histórias de pessoas comuns. Não era uma experiência inovadora, Lynd Ward, como o próprio Eisner confessa, já havia trilhado este caminho ao produzir romances em xilogravura. No entanto, foi Will Eisner quem projetou mundialmente essa forma de arte.

Cada história foi, portanto, escrita em preocupação com o espaço que ocupasse e seu formato surgiu da própria narrativa. Aos quadrinhos normais associados à arte seqüencial (HQ) foi dada a liberdade de tomar suas próprias dimensões. Por exemplo, em muitos casos uma página inteira é usada para uma cena. O texto e os balões misturam-se à arte. Eu os considero como fios de um mesmo tecido e faço uso deles como uma linguagem. Caso tenha chegado ao que queria, não haverá cortes no fluxo da narrativa porque figura e texto serão tão interdependentes a ponto de serem inseparáveis. (EISNER, 1978, p. 7)

Muitos quadrinhos surgiram, muitos leitores entraram em suas páginas, como se lessem livros de aventuras, romances de ação. Mas é inquestionável a evolução entre as HQ e o cinema. O cinema é a aceleração dos quadros, são os quadrinhos em movimento. Moacyr Cirne, em *Quadrinhos, sedução e paixão* (2000), afirma que *The Spirit* está para os *comics*, como *Cidadão Kane* está para o cinema: “[mesmo] sendo outra linguagem discursiva, o sistema estético-narrativo termina tendo igual impacto semiótico enquanto produção de bens significantes, o que vale dizer, como temos afirmado, enquanto produção de bens simbólicos”. (CIRNE, 2000, p.162)

E a cidade sempre presente. Na Rua Morgue com Poe, atravessando a San Francisco de Hammett, na Los Angeles de Chandler, na Central City de *Spirit*, misturada aos becos do Bronx de Eisner a cidade é mais personagem que cenário. E nos abre o caminho para *Basin City* - vulgarmente chamada de *Sin City*. Aliás é pleonástico o nome original dado a essa cidade: “Basin”. Podendo significar doca, bacia, vale. Ou pelve, a parte inferior e excretora do ser humano. E também sugere *bas-fond*, logo o “Sin” pecador é redundante no seu apelido.



Pode-se ler a HQ. Pode-se ver apenas o filme. Mas a experiência intermediática aconselha-nos a mergulhar nos dois suportes. Há uma relação umbilical entre o longa-metragem e a história em quadros que o gerou.

Se Hitchcock aparecia distraidamente em seus filmes, assinando-os, Frank Miller representa um padre em uma das cenas de *Sin City*, o filme. Miller é o autor da série da *graphic novel* da qual foi arrancado o filme. Essa aparição – ou assinatura, demonstra o emaranhado das duas mídias. Inclusive há quem chame Miller de o roteirista, mas nos créditos finais seu nome aparece como autor da *graphic*. Ora, para o bem ou para o mal seria hipocrisia chamá-lo de roteirista porque o roteiro nada mais é do que o *story-board* de suas histórias. Mas não podemos perder de vista que o quadrinho pode ter uma estética que começou no cinema. Moto-contínuo...

Como o mundo amoral de Hammett e Chandler, *Sin City* é o retorno, em outras mídias, do romance noir, agora transformado em *pulp* e levado às últimas conseqüências. E se Miller criou a *graphic*, Robert Rodriguez deu-lhe movimento cinematográfico.

O filme é composto por três histórias independentes passadas em Basin City: “A cidade do pecado” (*The hard goodbye*), 1991, “A grande matança” (*The big fat kill*), 1995, e o “Assassino amarelo” (*That yellow bastard*), 1996. Independentemente, enquanto narrativas de *comics*, vemos, no entanto, que as personagens se cruzam no fundo dos cenários do filme. Essas três histórias são acrescidas por outra, como prólogo e epílogo: “O cliente tem sempre razão” (*The customer is always right*). Essa mesma estrutura já havia sido usada anteriormente em vários filmes, inclusive em *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, o qual dirigiu uma das cenas de *Sin*.

*Sin City* não é história em quadrinhos e sim uma história em quadros – grandes, contrastantes, *noirs*. Escrita originalmente para a revista *Dark Horse*, em 1991, foi desenhada em um contrastante preto e branco – como a arte de Eisner – e tendo pinceladas coloridas em apenas algumas histórias, como por exemplo em o “Assassino amarelo” (*That yellow bastard*). Rodriguez transformou a bidimensionalidade estática em movimentação tecnológica. Estática se a considerarmos imóvel numa folha de papel, mas a HQ cria realidades e objetos fantásticos, com enquadramentos impossíveis, perspectivas distorcidas e movimentadas cenas de ação.

Numa entrevista de 2005 à Revista *Bravo!*, Rodriguez comenta como foi o processo de filmagem:

[Foi] um exercício de abstração. Nós filmávamos tudo em com o fundo verde e depois colocávamos os cenários digitalmente, em várias camadas. Assim, primeiro você coloca as cores metálicas e brilhantes, que roubam muita luz, depois todos os tons que vão entre o preto e o branco. É um trabalho algo insano e eu não queria que ficasse parecendo um filme normal em preto-e-branco. Os filmes P&B são na verdade branco e cinza, têm muitos tons claros de cinza, por isso ficam com um ar meio sem graça. Mas os desenhos de Frank são escuros, cheios de preto e eu queria exatamente esse visual para o filme. (*BRAVO!*, 2005, p. 55)

Até os atores interpretaram sobre a tela verde e só posteriormente, na montagem final viram-se contracenando com as demais personagens e cenários, jogando-se em

escadarias, sendo mutilados e fazendo acrobacias geniais. Assim, o filme possui a estética das HQ's, com um contraste absurdo de preto e branco, com pinceladas de cor, linguagem de cinema, mas com o ritmo das duas mídias. Ainda sobre as ligeiras colorações, as vemos nos respingos de sangue no rosto de “bons assassinos”, às vezes nos corpos cor de carne das moças prostitutas, outras em olhares – verdes sedutores ou cândidos azuis traidores.

Em *Sin City* tudo é grandioso na sua ironia absurda. A cidade do pecado é freqüentada por pedófilos, heróis esquizofrênicos, policiais corruptos, bons bandidos, dançarinas de boites, prostitutas guerreiras com suas roupas *trashs* e sensualidade ilimitada, a maioria em busca de amor, às vezes do amor perverso, às vezes do amor real. É uma cidade de sobreviventes, na qual os bons e os maus convivem em total amoralidade. Assim como Chandler definiu seu detetive como um solitário, o reencontramos na figura de um policial honesto, John Hartigan – interpretado por Bruce Willis, que salva uma garota de onze anos de um ataque de um pedófilo, mas é traído por seu parceiro. Ele é preso, baleado, torturado, mas é um herói em busca de redenção. Vejamos como Chandler define, ternamente, o detetive em sua literatura:

Em tudo que se pode chamar de arte existe uma qualidade de redenção. Pode ser pura tragédia, e pode ser compaixão e ironia, e pode ser a risada rouca do homem forte. Mas nas ruas sórdidas da cidade grande precisa andar um homem que não é sórdido, que não se deixou abater e que não tem medo. Neste tipo de história o detetive deve ser este homem. Ele é o herói; ele é tudo. Ele deve ser, para usar um clichê, um homem honrado - por instinto, por ser isto inevitável, sem que ele o diga. Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. Não me interessa muito sua vida particular; ele não é um eunuco nem um sátiro; penso que ele poderia seduzir uma duquesa e tenho certeza de que não se aproveitaria de uma virgem; se é um homem honrado em uma coisa, é um homem honrado em todas as coisas.

Ele é relativamente pobre, ou não seria detetive. É um homem comum, ou não poderia andar entre as pessoas comuns. Tem caráter, ou não seria conhecedor da sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém. ...

A história é a aventura deste homem na busca de uma verdade oculta, e não seria aventura se não acontecesse a um homem talhado para a aventura. Sua consciência tem um alcance que deixa o leitor perplexo, mas pertence a ele por direito adquirido, porque pertence ao mundo em que ele vive. Se houvesse outros como ele, o mundo seria um lugar mais seguro para se viver, sem que com isso se tornasse desinteressante a ponto de não valer a pena viver nele. (CHANDLER, 2001, p.185-186)

A busca de amor é contraposta na violência para conquistar ou vingar esse amor. Outra personagem singular é Marv, um Mickey Rourke completamente deformado, um gigante esquizofrênico com um coração dividido entre amor a uma mulher e ódio aos seus assassinos. Frágil e monstruoso, é um Frankenstein viciado em pílulas. Herói de *pulp* e de filme.

Há violência e muita. O jorro de sangue em algumas passagens, quadros ou *takes* é tão grande que é mostrado em branco brilhante. A violência é tão forte que anestesia. Em contrapartida há diálogos tão irônicos, como quando uma policial tem sua mão devorada por um canibal e o que ela diz é sobre a vontade de fumar um cigarro. Essa cena já vale o nome *comics*.

*Sin City* é pura estética. É quadro a quadro. É *story-board* filmado com fidelidade. Balas perfuram corpos humanos como nas brincadeiras de Tom e Jerry. Há heróis eletrocutados, há heróis suicidas, há mocinhas prostituídas. E mesmo banhados em sangue branco, personagens renascem e continuam as missões de salvamento. Narrativa em primeira pessoa, mulheres fatais, amoralidade, bandidos bons, *gangsters*, desenhos e tela em preto e branco, diálogos irônicos ou cínicos: um noir contemporâneo. Pura comédia *pulp*. *Sin City* é isso tudo.

Do clássico romance de enigma até as histórias atuais houve uma evolução natural, mas o romance policial, as histórias em quadrinhos, e os filmes que dele derivaram encontram sempre leitores cativos. As primeiras narrativas policiais apoiavam-se em uma ideologia da segurança e eram a glorificação da onipotência das personagens detetives, encarregadas de zelar pela segurança da vida burguesa. Nas mídias de entretenimento atuais há a familiarização com a angústia, com a violência, com a insegurança cotidiana, com a possibilidade de que o medo apareça a qualquer momento, travestido de espanto, já que só por sorte, ou destino, estamos protegidos. E a vida não é ficção.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Mascarenhas. *Prefácio às obras completas de Raymond Chandler*. Em CHANDLER, Raymond. *Obras completas*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1986, p. 5-11.
- BUENO, Eduardo. “Aventuras na Sarjeta”. Em EISNER, Will. *Spirit*. Rio Grande do Sul: LP&M, 1985
- BRAVO!*. São Paulo: Maio 2005, Ano 8, Nº 92.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo Cia. das Letras, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. “As origens do policial. O detetive é pleno de células cinzentas”. Em: Carpeaux, Otto Maria. *Livro de cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano 2, vol 6, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Raymond Chandler*. Em *Saudades do Século 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 191-209.
- CHANDLER, Raymond. “A simples arte de matar. Um ensaio”. Em CHANDLER, Raymond. *Armas no Cyrano’s e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p.160-186.
- CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Rio de Janeiro, Petrópolis: 2000,
- EISNER, Will. *Spirit*. Rio Grande do Sul, Porto Alegre: LP&M, 198-
- EISNER, Will. *Um contrato com Deus: e outras histórias de curtiço*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Introdução. Em GALVÃO, Patrícia. *Safrá macabra: contos policiais como King Shelter*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.3-9.
- GUBERN, Román (org.) *La novela criminal*. 2ª ed., Barcelona: Tusquets Editores. 1982.

- HAMMETT, Dashiell. *O grande golpe*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª edição, 1984.
- LACASSIN, Francis. “Mythologie du roman policier”. Em BOILEAU e NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991, p. 14.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MILLER, Frank. *Sin City: a cidade do pecado*. São Paulo: Devir, 2004
- MILLER, Frank. *Sin City: o assassino amarelo*. São Paulo: Devir, 2005
- MILLER, Frank. *Sin City: a grande matança*. São Paulo: Devir, 2005
- MILLER, Frank. *Sin City: a dama fatal*. São Paulo: Devir, 2005
- MILLER, Frank. *Sin City: a noite da vingança*. São Paulo: Devir, 2004
- PIGLIA, Ricardo. “Sobre o gênero policial”. Em: *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 77-80.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997a.
- SIN CITY. Rodriguez, Robert e Miller, Frank. EUA: Buena Vista, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

---

<sup>1</sup> Apesar da defesa de Chandler pelo termo *mystery*, optei pelo termo *noir*, mais usado pelos escritores nacionais.

<sup>2</sup> Agência norte-americana de investigação, ex-empregadora do autor, que antes de ser escritor, foi detetive particular.

<sup>33</sup> *The maltese falcon*, (1931) traduzido no Brasil como *Relíquia Macabra*, com Humphrey Bogart, dirigido por John Huston.