

As acusações de que a literatura de crime, assim como a ficção científica, o horror e o terror, a fantasia, o thriller e a história de espionagem, nada mais seria do que uma forma de escapar da realidade são antigas e conhecidas.<sup>1</sup> O que os acusadores desconhecem, ou pelo menos não reconhecem, é o fascínio que o mal exerce sobre nós. A própria história da filosofia pode ser descrita como uma investigação do fenômeno do mal (NEIMAN, 2002). O que seria da literatura sem o mal, já indagava Georges Bataille (1995), pergunta levada adiante por Juan Asensio (2007). No caso da ficção de crime, como defende Mary Evans (2009), seus textos se tornam um espaço em que valores morais são debatidos, contestados e até mesmo mantidos. Compreenderemos, por exemplo, como a ficção de crime *hard-boiled*, desde seu início na década de 1920, tem examinado repetida e insistentemente a depravação, a iniquidade e a corrupção, tanto do indivíduo quanto da sociedade.

Em “A simples arte de matar”, de 1944, Chandler afirma que os escritores realistas e naturalistas foram os precursores da ficção *hard-boiled*, definindo o subgênero com a aplicação dos princípios do realismo à literatura de detetive (2009, p. 21). Parte do apelo duradouro do subgênero, desde suas primeiras aparições em revistas baratas como *Black Mask* até as encarnações mais recentes em uma ampla gama de romances, filmes e videogames, surge desse senso de realidade. A ficção *hard-boiled* tirou o crime da sala de visitas e “o jogou numa ruela qualquer” (CHANDLER, 2009, p. 23), onde era seu lugar. Nessas histórias, os personagens matam não como pretexto para uma investigação, “para fornecer um cadáver”, como escreveu Chandler (2009, p. 22), mas porque têm uma razão. Aqui o assassinato não é uma oportunidade para exibição de argúcia e perspicácia, como na literatura de detetive, mas um ato maligno consciente.

---

<sup>1</sup> Os ataques em língua inglesa, ao menos, começam com Marjorie Nicolson em *The professor and the detective* (1929) e culminam com Edmund Wilson em “Who cares who killed Roger Ackroyd?: a second report on detective fiction” (1945). Ambos consideram o hábito de ler ficção de detetive um sintoma de falta de cultura e um desperdício de tempo.

Para entender o mal na ficção *hard-boiled* é necessário perceber que a viela metafórica não é apenas mais realista, mas é também povoada com políticos corruptos, empresários desonestos, juízes hipócritas, policiais subornáveis, advogados venais e cidadãos apáticos, que, tendo oportunidade, olham para o outro lado (JEHA 2011a, 2011b, 2014). Esse subgênero é fascinado pelo mal, mas os crimes de omissão e cometimento, as traições e depravações, os estupros e assassinatos que ele descreve, não estão circunscritos a uma esfera criminal claramente demarcada. Ao contrário, eles fazem parte do tecido social, uma trama ilícita na urdidura lícita, parte das coisas como elas são. As ruelas se ligam a ruas, e as ruas se ligam a casas e prédios. A ideia de que o mal une diferentes partes da sociedade se coaduna com o nosso senso do real: sabemos, não adianta negar, que o mal lá não é tão diferente do mal aqui.

Esse conceito do mal na ficção *hard-boiled* apareceu no rastro da onda de crimes ocorrida na época da Lei Seca, da qual o subgênero tirou muito do seu material (JEHA 2011a, 2011b). Um dos efeitos da tentativa de banir o álcool foi criar, ou revelar, conexões sistêmicas entre o crime organizado, os grandes negócios e o mundo político. Envolveu também cidadãos comuns, com garrafas de bebidas contrabandeadas ou visitas sub-reptícias aos pontos de venda ilegais, num ato criminoso. Assim, o mal da ficção *hard-boiled* é ao mesmo tempo social e pessoal, um fenômeno tanto dos próprios indivíduos quanto da sociedade que os circunda e os molda. A história do romance *hard-boiled* pode ser vista como uma meditação prolongada sobre esse tema, uma exploração cada vez mais profunda e ampla de um tipo de mal que conecta níveis sociais e indivíduos numa rede de iniquidade.

Dashiell Hammett foi um dos pioneiros da linha *hard-boiled*, e seus romances, publicados entre 1929 e 1934, tematizam a capacidade do mal de conectar partes diferentes da sociedade. Na sua obra mais conhecida, *O falcão maltês* (2001), a corrupção traspassa várias classes econômicas. Tal como em *Seara vermelha* (2002), a cidade sem nome de *A chave de vidro* (2008) apresenta um emaranhado de autoridades legais e ilegais, juntando gângsteres, empresários e políticos numa cumplicidade criminosa. Em *Seara vermelha* (HAMMETT, 2002, p. 7), seu primeiro romance e talvez o mais relevante para o subgênero, a cidade de Personville (Cidade da Pessoa) é chamada por seus habitantes de “Poisonville” (Cidade do Veneno), por uma boa razão: é

um local corrupto de cima a baixo, onde chefes de gangues se juntam a um empresário e ao chefe de polícia para controlar a cidade e pilhá-la. Não há diferença entre gangue e governo: um empresário traz gângsteres para acabar com uma greve dos mineiros, os agentes da lei são rufiões investidos de autoridade e facilmente subornáveis.

O mundo de *Seara vermelha* é mau, mas apesar do alto nível de mortandade no romance, ele é mau apenas de maneira impessoal e distanciada. As mortes vão se acumulando sem que pareça ser possível atribuí-las a um indivíduo – elas são o tipo de coisa que acontece numa cidade como Personville. Mesmo os gângsteres não são pessoalmente maus: eles são perigosos e, como participantes de redes criminosas, são cúmplices do mal social que *Seara vermelha* retrata. Entretanto, não há nada maléfico neles – eles matarão, se for necessário, mas não será por motivos pessoais.

Parte da atmosfera fria, sem emoção, de *Seara vermelha* surge da narrativa lacônica em primeira pessoa, feita por um detetive da agência Continental. Ele apresenta as desgraças de Personville como um conjunto de problemas abstratos a respeito de justiça, aplicação da lei e corrupção que raramente o levam a se envolver. O investigador tem “uma pele grossa sobre o que sobrou” de sua alma, resultado de anos lidando com crimes e criminosos, mas quando começa a “sentir prazer em planejar mortes”, ou gostar do processo de organizar a guerra entre as gangues que vai limpar a cidade, ele fica preocupado. O veneno da cidade já o está atingindo.

O risco de ser pessoalmente infectado pelo mal fica claro no planejamento elaborado da morte de uma pilantra que o detetive usa como parte do seu plano. Depois de uma bebedeira, ele acorda com a mão segurando um estilete enterrado no peito dela e, por vários capítulos, o leitor fica em dúvida se ele realmente a matou. Isso nada mais é que uma pista falsa, para manter o suspense. No final da história, o detetive é protegido pelas regras severas do seu empregador, seu próprio senso de responsabilidade profissional e uma dureza mais profunda que uma simples casca moral que ele possa ter desenvolvido a partir de um envolvimento pessoal com o mal que ele combate (MARCUS, 1983, p. 206-208).

O mesmo não se pode dizer dos romances de Raymond Chandler, indiscutivelmente mais centrais para a ficção *hard-boiled*: sua combinação de “romance e realismo” já foi considerada característica do subgênero todo (SCAGGS, 2005, p. 62).

Entretanto, se Chandler é visto por muitos como o autor *hard-boiled* por excelência, devido tanto ao seu sucesso literário quanto às adaptações de suas obras para o cinema, ele também é considerado mais leve, menos preocupado com o mal do que Hammett (HORSLEY, 2009, p. 35). Para Ross Macdonald, entretanto, o tópico central de Chandler é “the evilness of evil”, a essência do mal. Ao contrário de Hammett, ele se ocupa de um mal mais individual e insidioso. Esse senso do mal se desenvolve gradualmente, à medida que o investigador particular Philip Marlowe transita por círculos cada vez mais intensos de “sujeira” em direção a um coração das trevas *hard-boiled*.

*O sono eterno* (CHANDLER, 2001) começa com Marlowe atendendo ao chamado do general Sternwood, que se encontra em uma situação difícil entre duas filhas rebeldes, Carmen e Vivian, um genro desaparecido e uma tentativa de chantagem. Semiparalítico, Sternwood cria orquídeas, que ele associa à sensualidade humana, em uma estufa quente e úmida, fedendo a flores apodrecidas (p. 9-10). Essa imagem permanecerá durante todo o romance, como um símbolo da decadência e podridão que cercam o general.

Contrariando as expectativas, Carmen é a causadora de toda sujeira que ameaça o general, não a donzela em perigo que o cavaleiro Marlowe buscaria salvar. É o general, como a representação de uma América perdida, que se mostra o objeto da peleja de Marlowe, uma América inocente agora infiltrada pela decadência fétida do mal.

Carmen é central para a exploração do mal em *O sono eterno* e para o desenvolvimento, na ficção *hard-boiled*, da visão do mal como um fenômeno tanto do indivíduo quanto da sociedade. O mal social do romance se origina no que é apresentado como o comportamento sexual impróprio dela. Assim que Marlowe começa a investigar, ele a encontra nua e drogada, ao lado do cadáver de Geiger, um pornógrafo. As chapas fotográficas que ele teria feito dela desapareceram e as tentativas de Marlowe para encontrá-las o enredam numa teia mortal. Geiger é assassinado pelo motorista do general, que logo depois é encontrado morto. Em seguida, Carmen tenta matar o chantagista, que sobrevive apenas para ser morto minutos mais tarde por sua amante, Carol Lundgren. Entregue por Marlowe à polícia, Carol vai terminar no corredor da morte. Outro personagem é forçado a tomar cianureto por um

capanga de Eddie Mars, que por sua vez se torna o último cadáver do livro, pelas mãos de Marlowe. Essas mortes são precedidas pelo assassinato que coloca a trama em andamento: o marido de Vivian fora morto por Carmen, sua cunhada, por ter se recusado a fazer sexo com ela. A investigação de Marlowe o leva de volta à mansão dos Sternwood, onde o cadáver está oculto. O investigador percebe, então, que o mal pode começar num indivíduo e se espalhar da esfera doméstica para os espaços sociais.

Sem conseguir trazer algum tipo de ordem, ainda que temporária, ao caos social, resta a Marlowe a desesperança. O detective é incapaz de restaurar a ordem como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, que conseguem recuperar o status quo de uma sociedade organizada onde crime e criminalidade são considerados fenômenos anormais. A luta de Marlowe termina com uma situação oposta: crimes e criminosos existem desde sempre e sempre existirão, pois fazem parte da humanidade. No fim da história, Marlowe compreende que a única maneira de lidar com a existência do mal é enterrando-o com uma mentira, que deixará o detetive mais caído e que deixará o mal intocado.

Ainda que a amostragem usada neste trabalho seja exígua, os dois romances são representativos da obra de Hammett e Chandler e permitem extrapolar algumas conclusões. A primeira é que a representação do mal nos romances *hard-boiled* dos dois autores solapa as pieguices convencionais, ao desnudar as camadas de decência superficial tanto de indivíduos quanto de estruturas sociais. Hammett adota uma perspectiva marxista e localiza a corrupção num sistema capitalista que reforça a desigualdade econômica. Chandler, sem deixar de perceber as causas sociais da iniquidade, atribui ao indivíduo a responsabilidade pelo mal, que pode se espalhar e contaminar não só a família, mas também a cidade e a nação. Em ambos os autores, a existência do mal é dada como parte da realidade. Ao desvelar o mal, a ficção de crime *hard-boiled* de Hammett e Chandler, mas não só a deles, nos leva a encarar a iniquidade da condição humana, uma realidade da qual não há como escapar.

## REFERÊNCIAS

ASENSIO, Juan. *La littérature à contre-nuit*. 2005. [Arles]: Sulliver, 2007.

- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. 1957. [Paris]: Gallimard, 1995.
- CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. 1950. In: \_\_\_\_\_. *A simples arte de matar*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 7-27.
- \_\_\_\_\_. *O sono eterno*. 1939. Trad. William Guedes. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- EVANS, Mary. *The imagination of evil: detective fiction and the modern world*. London: Continuum, 2009.
- HAMMETT, Dashiell. *A chave de vidro*. 1931. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O falcão maltês*. 1932. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Seara vermelha*. 1927-1928. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HORSLEY, Lee. *The noir thriller*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
- JEHA, Julio. As ligações criminais do gótico. *Soletras*, São Gonçalo, n. 27, 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/10115>>.
- \_\_\_\_\_. Literatura criminal: uma narrativa da violência urbana. *ContraCorrente*, Manaus, n. 2, p. 89-102, 2011a. Disponível em: <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/183>>.
- \_\_\_\_\_. A ficção de crimes norte-americana e o mal moderno. In: SANTOS, J. F. dos; GOMES, C. M.; CARDOSO, A. L. (Org.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011b. p. 105-121.
- MACDONALD, Ross. Letter to Alfred Knopf. In: *Ross Macdonald: four novels of the 1950s*. Ed. by Tom Nolan. New York: Library of America, 2015.
- MARCUS, Steven. Dashiell Hammett. In: *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Ed.). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. p. 197-209.
- NEIMAN, Susan. *Evil in modern thought: an alternative history of philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- NICOLSON, Marjorie. The professor and the detective. *The Atlantic Monthly*, Washington, DC, Apr. 1929, p. 483-493.
- SCAGGS, John. *Crime fiction*. New York: Routledge, 2005.
- WILSON, Edmund. Who cares who killed Roger Ackroyd?: a second report on detective fiction. 1945. In: HAYCROFT, Howard (Ed.). *The art of the mystery story: a collection of critical essays*. New York: Biblo and Tannen, 1976. p. 390-397.