

## **LITERATURA CRIMINAL UMA NARRATIVA DA VIOLÊNCIA URBANA**

Julio Jeha (UFMG) <sup>1</sup>

A literatura criminal dos Estados Unidos, em sua forma *hard-boiled*, atingiu o seu ápice com os romances de Dashiell Hammett, Paul Cain e Raoul Whitfield, que, nas décadas de 1920 e 1930, descreveram, num estilo intenso e realista, um mundo brutal e hipócrita, habitado por personagens que traem umas as outras antes de desaparecerem. Essas narrativas densas, caóticas, ao mesmo tempo selvagens e refinadas, foram lançadas no papel com uma urgência e um ritmo que não mais se repetiria nesse gênero. Marcadas por uma violência exacerbada e escritas em linguagem quase telegráfica, elas colocam em cena o paradoxo tensional entre modernização e embrutecimento que dilacerava a sociedade norte-americana da época.

Correntes tão poderosas quanto contraditórias agitaram os Estados Unidos dos anos 1920. De um lado, um dinamismo inigualável produziu a emancipação da mulher americana, os arranha-céus de Nova York e Chicago, a civilização do automóvel, os milhares de novos milionários e multimilionários, a mecanização do trabalho e da vida cotidiana, os feitos de Charles Lindbergh ou o sucesso do star system hollywoodiano<sup>2</sup>. A essa vitalidade opunham-se a inquietação dos soldados de volta da guerra, a violência das lutas sindicais, a histeria anticomunista, os distúrbios raciais, a corrupção generalizada na política e, símbolo tanto quanto motor de muitos dos desvios da época, a 18ª Emenda Constitucional, que impedia a produção, a venda ou o transporte – mas não a compra nem o consumo – de bebida alcoólica em território norte-americano. Essa medida absurda teve consequências funestas: o desenvolvimento veloz do crime organizado e a sua imbricação com a política e a economia. Mais grave ainda, ela levou a população a burlar e solapar suas próprias leis.

Um Estado que promulga uma norma ao mesmo tempo em que encoraja a população a desrespeitá-la abala a noção de lei assim como a sua

própria autoridade: foi a idade da hipocrisia e da desordem. A hipocrisia se encontrava por toda parte, nos discursos tanto de políticos vendidos como nos de gângsteres que os compravam. O maior deles, Al Capone, que gastava fortunas para eleger os seus candidatos à prefeitura de Chicago, não hesitava em fustigar a hipocrisia que assolava os Estados Unidos: "Corrupção é uma palavra comum na vida dos americanos hoje em dia. É uma lei onde nenhuma outra lei é obedecida. Ela está solapando este país. Podem-se contar nos dedos os legisladores honestos de cada cidade. (...) Virtude, honra, verdade e lei desapareceram da nossa vida" (VANDERBILT JR., 1931)<sup>3</sup>.

A desordem era representada pelas forças criminosas que alcançavam o topo da sociedade, atingindo até mesmo suas figuras mais notáveis, como Charles Lindbergh. Ao fazer o primeiro voo solo de Nova York a Paris sem escalas, Lindbergh tornou-se um herói nacional, mas nem isso impediu que fosse vítima do crime mais midiático da época da Proibição: o rapto e assassinato do seu bebê em 1932. A comoção provocada por esse incidente logo transpareceu nos textos da época. Alguns romances, como *Santuário*, de William Faulkner, que narra o sequestro de uma jovem herdeira por um gângster, adquiriram outra dimensão, conforme a crítica de Wyndham Lewis (1987, p. 50):

Mas a essência do romance (...) está em buscar no pessimismo gerado em todo americano inteligente pelo (...) extraordinário esfacelamento da lei provocado pela Proibição, culminando com o célebre caso do bebê Lindbergh, que deu a oportunidade a Popeye e à sua prole (os violentos pequenos Césares de sarjeta do baixo-mundo)<sup>4</sup>. Pois não é por acaso que o gângster de William Faulkner seja o mais insignificante e incapaz dos homens, içado às alturas pela expansão do caos no coração da sociedade (...).

O caso Lindbergh cristaliza, para o público, a impressão de que a sociedade está naufragando, uma visão apocalíptica transmitida pelas diversas

mídias, que exploravam a imagem de um universo se desintegrando sob o impacto esmagador de um tsunami de crimes e corrupção<sup>5</sup>.

O editor da Black Mask, Joseph T. Shaw, se dispôs a usar a revista para expor a ligação entre o gangsterismo e a política: "Acreditamos estar prestando um serviço público ao publicar as histórias realistas, fiéis à realidade e muito esclarecedoras de autores como Hammett, Whitfield e [Frederik] Nebel sobre a criminalidade moderna" (MCSHANE, 1978, p. 46). A ficção criminal nascente se alimenta desse clima de inquietação, amplificado pela imprensa com suas manchetes escandalosas, suas reportagens chocantes e sua perspectiva que se torna a mesma das notícias policiais em detrimento do contexto ou da explicação possível. Por isso, compreende-se melhor a poética do gênero se o confrontarmos com as representações da criminalidade, o grande espetáculo da década de 1920.

### **Um novo esporte de arena**

Impulsionado pela Proibição, o crime organizado se torna um problema de costa a costa nos Estados Unidos. Dois fatos contribuíram para isso: primeiro, o contrabando de bebidas implicava quadrilhas com mais alcance do que aquelas da criminalidade amadora de até então, com territórios limitados; segundo, a integração em rede nacional de jornais, nos anos 1920, apresentava as atividades criminais como um flagelo que atingia o país inteiro (POWERS, 1975). A integração nacional se dava agora pela contravenção e ocupava a primeira página não só dos tabloides, mas também da grande imprensa.

A concorrência entre gangues pelo controle da venda ilegal de bebidas (e outros artigos proibidos) aparece nos jornais como uma guerra, elevada a um nível mitológico. O gângster se torna uma figura lendária, no mesmo nível que o aviador, o capitão de indústria ou a estrela de cinema. O impacto dessa mitologia sobre o público se liga à sua visualização, iniciada com a exibição, na imprensa, das primeiras fotografias de gângsteres mortos. Até o massacre do Dia de São Valentim, em 1929, quando um confronto de quadrilhas viti-

mou sete dos seus membros, a imprensa ocultara os cadáveres nas imagens com um X, mas esse episódio pedia uma estratégia de acordo com os novos tempos. As fotografias horrorizaram e marcaram o imaginário dos norte-americanos por muito tempo. “Os editores se deram conta do poder que uma imagem de cadáver podia ter para fixar, na mente do público, a lição de que o submundo tinha a sociedade em suas garras”, como escreveu uma publicação da época, *X marks the spot: Chicago gang wars in pictures* (1930, p. 1)<sup>6</sup>.

Se os editores justificam a sua posição com um argumento moral (as fotografias levariam o público a compreender a gravidade do gangsterismo), eles acentuam, ao mesmo tempo, a ligação entre a visualização do crime e a sua mutação em uma narrativa, a da “civilização” que cai nas “garras” de gângsteres. Eles escondem essa transfiguração apocalíptica atrás de supostas intenções pedagógicas, mas, na verdade, gratificam um voyeurismo de massa ao tornar a morte violenta provocada pela guerra das gangues um espetáculo nacional. Georges Bataille (1930, p. 438) acertava ao comentar a nova política editorial de publicação das fotografias dos cadáveres:

Esse novo costume (...) representa certamente uma transformação moral considerável na atitude do público para com a morte violenta. Parece que o desejo de ver acaba vencendo a repulsa ou o pavor. Assim, com a publicidade aumentando tanto quanto possível, as guerras de gângsteres americanos poderiam exercer a função social conhecida como os jogos do circo na Roma antiga (e as corridas na Espanha atual).

A transformação moral de que fala Bataille, marcada pelo início da mediatização do crime organizado pelos meios tecnológicos, está na gênese da ficção *hard-boiled*.

A imagem da guerra de gangues como um jogo de arena moderno aparece nessa literatura desde o seu início. No romance que Raoul Whitfield escreveu sob o pseudônimo Temple Field, *Killers' carnival* (1932), a cidade se torna uma “arena de aço” onde os assassinos se enfrentam sob o olhar da

imprensa sensacionalista. Ao fim de uma longa série de acertos de contas, o livro termina com o espetáculo do protagonista, Van Cleve, e sua companheira, Dale Byrons, entregues aos jornais:

Ele não conseguia parar a imprensa. Eles apareciam espetacularmente em manchetes, em fotografias, em histórias sentimentais. Todos os dias. (...) Então chegou o dia em que se tornaram notícia de segunda página. Então dois homens e uma mulher foram metralhados contra uma parede de tijolos perto do cais de East Side. Van Cleve e Dale Byrons foram enterrados na página 20. Outras pessoas estavam na arena de aço; outras pessoas tinham sido jogadas à imprensa. (FIELD [WHITFIELD], 1932, p. 274).

Essa tendência ao voyeurismo perpassa a ficção *hard-boiled*. A representação da violência ali é sempre ambígua e parece responder a um desejo do público. É o que sugerem tanto as capas das revistas baratas (as *pulp magazines*), que, como outros meios do gênero no século 20, atraem o leitor com ilustrações violentas e eróticas, quanto as próprias narrativas. Se o romance de enigma, ao focar aquilo que o crime oculta, apaga a violência gráfica com um discurso sobre motivo, oportunidade e meio, o texto *hard-boiled* satisfaz, com o auxílio de detalhes hiper-realistas, o “desejo de ver” do leitor voyeur. Pode-se dizer, assim, que, em geral, no romance de enigma, o cadáver é pretexto para a produção de uma narrativa, ao passo que na ficção *hard-boiled*, a narrativa é pretexto para a produção de cadáveres (TADIÉ, 2006, p. 71). Aqui, a morte é exibida logo no início, por vezes como um ato violento e como uma presença física e crua.

Encontra-se, ao longo da história da literatura *hard-boiled*, o voyeurismo mórbido indicado por Bataille, uma vontade de enquadrar a morte em *close-up*, de revelar o cadáver sob o X, restituindo-lhe sua materialidade de corpo dilacerado pela violência. Note-se, também, que a imprensa, como os primeiros romances do gênero, parece resistir a toda tentação de interpretar,

ao colocar em cena, de forma espetacular, a criminalidade. A violência é mais chocante quando permanece enigmática. Como está escrito em *X marks the spot* sobre Al Capone:

Este livro examina o rei Al de um ponto de vista puramente objetivo. O que se passa sob o seu chapéu, ou sob o chapéu de outros da sua espécie, é um mistério profundo até onde diz respeito a este livro. E, como as declarações de Capone foram poucas e curtas, elas serão de pouca utilidade para revelar os seus processos mentais. (...) Assim, este livro levará seus leitores pelo caminho tomado por Capone para atingir a sua posição atual. Ele lhes mostrará O Quê e Como e Quando e Onde, mas não Por Que.

Esse “ponto de vista puramente objetivo” vai orientar a perspectiva tanto da imprensa quanto a dessa literatura. Tal estratégia implica uma visão de mundo em que o crime é, sempre, misterioso, porque ninguém sabe o que se passa “sob o chapéu” dos criminosos e porque o mundo que torna possível a sua ascensão e os seus golpes parece negar toda lógica.

A cobertura neutra, espetacular e, por vezes, apocalíptica da guerra das gangues na imprensa norte-americana da década de 1920 reaparece na obra dos autores que dominaram o gênero desde os seus princípios: Dashiell Hammett, Raoul Whitfield e Paul Cain. Mas, além da sua projeção no universo da Proibição, ela continuaria a fundar a poética da ficção *hard-boiled*: um corte de cenas que privilegia momentos de conflito violento, uma tipologia de personagens que apresenta os habitantes da selva urbana como seres pulsionais, primitivos e predatórios, e um ponto de vista narrativo que exprime o divórcio entre a consciência individual e o mundo (TADIÉ, 2006, p. 72).

## Traição, violência e velocidade

Os primeiros romances *hard-boiled* quase podem ser definidos ou circunscritos pela exploração da violência. O combate físico, o assassinato, o acerto de contas são as cenas primárias dessa ficção. Elas constituem a motivação primeira dos seus enredos e da sua estética: é nelas que a escrita dos autores atinge sua intensidade máxima. Em geral, elas indicam um mundo imprevisível, cujos paradoxos, tensões, conflitos e traições se concretizam na violência brutal. Tal como a reviravolta das tragédias, a cena de violência inverte subitamente as relações entre as personagens, sugerindo a destruição de um laço social que, de qualquer maneira, nunca é sólido. Se no romance realista a violência é apenas uma forma marginal de relação entre os indivíduos, na ficção *hard-boiled* ela funda e, no mesmo movimento, desintegra as relações humanas.

“Parlor trick”, um conto que Paul Cain escreveu para a revista *Black Mask* em 1932, exemplifica o título acima: em três cenas narradas em apenas quatro páginas, cinco personagens cometem ou sofrem dois assassinatos e um espancamento. A cada cena, o sistema de alianças ou, melhor dizendo, de traições, visto que os pactos existem apenas para excluir um terceiro e se desintegram em seguida, vira de ponta cabeça. No centro desse jogo de permutas e eliminação estão o sexo e o poder: uma mulher sedutora e a luta pelo controle de uma rede de contrabando. Nesse mundo, as palavras nada valem; todos mentem, a traição está por toda parte e as diferenças se resolvem com assassinatos.

Além da traição, segundo Dashiell Hammett, a estética *hard-boiled* se caracteriza pelo ritmo da narrativa, pela velocidade dos eventos narrados. Num discurso para o Third American Writers Congress em 1939, Hammett comentou que “o trabalho do romancista contemporâneo é pegar pedaços da vida e arranjá-los no papel. E, quanto mais direta a sua passagem da rua para o papel, mais vívidos eles se mostrarão” (DOOLEY, 1984, p. 75). O romance precisa de ritmo, de acordo com ele, não para entulhar a página, mas para dar

a impressão de que a narrativa é contemporânea, que os eventos acontecem aqui e agora, para dar ao leitor uma sensação de imediatismo.

A transposição direta de “pedaços da vida” para o papel relembra a ontologia da narrativa jornalística, fundada, ela também, na ilusão de um imediatismo, de um apagamento da duração que separa a ação do seu relato. Na obra de Hammett, o acontecimento parece explodir na página, “aqui e agora”, descontínuo, sem começo nem fim. Sua obra culmina em cenas de violência bruta que revelam um mundo sem lógica, opaco, que não foi arranjado pelo olhar em retrospecto do narrador. Em geral, essa visão desordenada se justifica pela percepção deformada do protagonista, como quando ele leva um golpe na cabeça e cai na baía de San Francisco (“Tenth clew”) ou se embriaga com lúidano e sonha com assassinatos (*Red harvest*). Qualquer que seja a justificativa na história narrada, o texto de Hammett existe apenas para esses momentos que concretizam uma forma de retorno ao caos, não como apocalipse, mas como júbilo. As personagens e as coisas parecem se dissolver numa atividade intensa; daí a ênfase nos verbos em detrimento dos adjetivos e advérbios e até mesmo dos substantivos. Torna-se impossível identificar os objetos; extinguem-se os pontos de referência espaciais; existem apenas os acontecimentos, assombrados pelo espectro da violência.

Na esteira de Hammett, vários autores fizeram experimentos com uma escrita baseada em verbos, entrecortada, num ritmo *staccato*, sugerindo que tudo acontece rápido demais para ser anotado de outra maneira. No conto de Paul Cain, “Murder in blue”, o protagonista, meio desfalecido pelo golpe que levou na cabeça, assiste a uma luta entre dois gângsteres: “Doolin estava deitado de costas e o quarto rodava à sua volta. Mais tarde, ao lembrar-se do que acontecera em seguida, era como pedaços de filmes separados pela escuridão” (CAIN, [1933], p. 90). Esse efeito estroboscópico, justificado aqui pelo estado semicomatoso do protagonista, marca também a prosa de Whitfield. Em *Green ice*, de 1930, as cenas de luta parecem sequências curtas, sem continuidade, para formar uma narrativa com sintaxe no mínimo abrupta. As passagens monossilábicas, entrecortadas por travessões, parecem

ilustrar o princípio de Hammett, de que o autor contemporâneo tem de mostrar o que está acontecendo aqui e agora. O acúmulo de verbos de ação faz os acontecimentos se entrecrocarem, apagando as personagens. Esse desequilíbrio desvela um mundo que pode, a qualquer momento, passar da ordem ao caos.

Dessa possibilidade iminente de esboroamento social vem o ritmo frenético dos romances *hard-boiled* escritos entre 1920 e 1930. O único livro de Paul Cain, *Fast one*, cujo título pode significar tanto “golpe rápido” quanto “traição”, conta a tentativa de um gângster misterioso, Gerry Kells, de controlar o tráfico em Los Angeles. *Fast one* é representativo de um gênero nascido sob o signo duplo da velocidade e da traição. Como sugere o título ambíguo, a velocidade se refere tanto aos diálogos e à narrativa (ambos telegráficos), quanto aos golpes baixos, à traição entre as personagens, característica de uma sociedade em colapso. Nesse romance como nos de Hammett e Whitfield, as personagens falam rápido, agem rápido, morrem rápido, depois de terem esgotado todas as formas de traição possíveis, numa velocidade tamanha que o leitor mal tem tempo de se ajustar aos acontecimentos antes que outras ocorrências impulsionem a narrativa adiante.

### **Violência: direção e controle**

Ao contrário do que pode parecer, não se postula aqui buscar a origem da violência como tema na ficção *hard-boiled*, ou mesmo fora dela, pois tal ato simplificaria em excesso a sua relação com a narrativa. O romance *hard-boiled* tem antecedentes tanto histórico quanto literários, como vários críticos já notaram<sup>7</sup>. Embora a corrupção da cidade grande após a Primeira Guerra Mundial e os efeitos nocivos da Proibição tenham influenciado o surgimento desse tipo de ficção, a tematização da violência na tradição literária europeia remonta aos épicos homéricos e reaparece, no contexto norte-americano, nos romances de fronteira.

No entanto, a violência foi capaz de dar direção e forma ao gênero. Representar a dureza do detetive e do submundo, dos políticos e dos empresários, por exemplo, tornou-se o objetivo do autor de literatura *hard-boiled* (PANEK, 1987, p. 152). A violência lida com necessidades e desejos; ela abre a possibilidade de motivações primitivas. Embora desejos sejam unicamente humanos (até onde sabemos), quando a violência ocorre, as sutilezas desaparecem. Processos complexos podem levar à resolução brutal, e o escritor competente consegue mostrar isso, mas a descarga destrutiva cria um problema para o autor, se ele a emprega com muita frequência. De fato, uma crítica constante e consistente dos primeiros romances *hard-boiled* era o uso excessivo da violência para resolver problemas de enredo (MOORE, 2006, p. 50). O famoso conselho de Chandler (1960, p. 6) para o escritor iniciante – “Na dúvida, faça um homem entrar pela porta com uma arma na mão” – é um reconhecimento da simplificação provocada pelo confronto físico, mas é, também, uma reflexão sobre o apetite dos leitores por ações violentas.

No mesmo ensaio, Chandler escreve que “o cheiro de medo” gerado por essas histórias era evidência da resposta do público às condições modernas:

As suas personagens viviam num mundo que dera errado, um mundo onde, bem antes da bomba atômica, a civilização tinha criado o mecanismo da sua própria destruição e estava aprendendo a usá-lo com o mesmo prazer idiota de um gângster experimentando a sua primeira metralhadora. A lei era algo manipulado para obter lucro e poder. As ruas eram escurecidas por algo mais do que a noite. (CHANDLER, 1960, p. 5)

A ficção *hard-boiled* começou a se tornar popular no rastro de uma guerra devastadora e atingiu a maturidade nas duas décadas que terminariam num segundo conflito global. Nas suas narrativas mais características, algum acontecimento traumático altera, de maneira irrecuperável, as condições de vida e cria, para as personagens, um abismo experiencial entre a sua dependência de padrões estáveis e regulares, de um lado, e, de outro, a percepção

de que a vida é, na verdade, moralmente caótica, sujeita ao acaso e ao deslocamento mais absoluto.

Esse sentimento de desilusão nos anos entre as guerras mundiais foi ampliado por desastres políticos e econômicos que pegaram as pessoas completamente despreparadas. Nos Estados Unidos, houve a loucura da Proibição e o consequente gangsterismo, assim como evidências cada vez maiores das conexões entre o crime, os negócios e a política. Crises afetaram a economia europeia e a norte-americana, provocando a quebra dos mercados de ação em 1929 e a Grande Depressão, talvez a pior catástrofe dos tempos modernos. Com o fracasso dos governos parlamentares na Europa e a ascensão de governos totalitários, surgiu o espectro de outra guerra. Na ficção *hard-boiled* da época, a ansiedade fatalista se liga, em geral, à convicção pessimista de que as circunstâncias econômicas e sociopolíticas retirarão das pessoas o controle sobre as próprias vidas, ao destruir suas esperanças e criar nelas a fraqueza de caráter que as marcarão como vítimas. Esses romances exageram traços reais da vida nos Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930 para dar ao leitor uma visão do outro lado do Sonho Americano, a sua faceta do pesadelo angustiante de uma sociedade economicamente injusta e fragmentada.

### Referências

BATAILLE, George. X Marks the Spot. *Documents*, Paris, n. 7, 1930, p. 437-438.

BURNETT, W. R. *Little Caesar*. Harpenden: No Exit, 1989. Primeira publicação em 1929.

CAIN, Paul. Murder in blue. In: \_\_\_\_. *Seven slayers*. [S.l.]: Black Mask, [2008], p. 66-94. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 23 mar. 2011.

CARNES, Mark C.; GARRATY, John A. *Mapping America's past: a historical atlas*. New York: Henry Holt, 1996.

CAWELTI, John G. *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Chicago: Chicago University Press, 1977.

- CHANDLER, Raymond. *Fingerman*. London: Ace, 1960.
- DOOLEY, Dennis. *Dashiell Hammett*. New York: Frederic Ungar, 1984.
- FIELD, Temple [Raoul Whitfield]. *Killers' carnival*. New York: Farrar & Rinehart, 1932.
- GEHERIN, David. *The American private eye: the image in fiction*. New York: Ungar, 1985.
- GRELLA, George. The hard-boiled detective novel. In: WINKS, Robin W. (ed.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. Rev. ed. Woodstock: Foul-Play/Countryman, 1988. p. 103-120.
- GRUN, Bernard. *The timetables of history*. 3<sup>rd</sup> rev. edition. New York: Simon & Schuster, 1991.
- HAMMETT, Dashiell. *Red harvest*. New York: Vintage, 1992. (1929)
- HAMMETT, Dashiell. Tenth clew. *Black Mask*, [EUA], January 1, 1924. Disponível em: <<http://arthursclassicnovels.com/hammett/tclew10.html>>. Acesso em: 23 mar. 2011.
- LEWIS, Wyndham. *Men without art*. Santa Rosa: Black Sparrow, 1987.
- MCSHANE, Frank. *The life of Raymond Chandler*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- MOORE, Lewis D. *Cracking the hard-boiled detective: a critical history from the 1920s to the present*. Jefferson: McFarland, 2006.
- PANEK, LeRoy Lad. *An introduction to the detective story*. Bowling Green: Popular Press, Bowling Green University, 1987.
- POWERS, Richard Gid. J. Edgar Hoover and the detective hero. *The Journal of Popular Culture*, v. 9, n. 2, p. 257-278, fall 1975.
- TADIÉ, Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal*. Paris: PUF, 2006.
- VANDERBILT JR., Cornelius. How Al Capone would run this country. *Liberty Magazine*, Nova York, 17 Oct. 1931. Disponível em: <[http://www.libertymagazine.com/icons\\_vanderbilt.htm](http://www.libertymagazine.com/icons_vanderbilt.htm)>. Acesso em: 27 fev. 2011.
- WHITFIELD, Raoul. *Green ice*. [S.l.]: Disruptive Publishing, 2004.

