

Sociologias

Sociologias

ISSN: 1517-4522

revsoc@ufrgs.br

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

Misse, Michel

Chandler no Cinema Noir: algumas reflexões sobre “A simples arte de matar”

Sociologias, vol. 15, núm. 34, septiembre-diciembre, 2013, pp. 140-154

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86829393007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Chandler no Cinema *Noir*: algumas reflexões sobre “A simples arte de matar”

MICHEL MISSE*

Resumo

O artigo trata da adaptação de novelas de Raymond Chandler para o cinema e de suas incursões como roteirista de filmes; na última parte, tendo por referência o ensaio de Chandler intitulado “A simples arte de matar”, o autor reconsidera o apelo do crime e do mistério nas representações sociais presentes na estética “*noir*”, que influencia ainda hoje o romance policial e de mistério.

Palavras-chave: Raymond Chandler. Literatura e Cinema. Tipos Sociais. Romance policial.

Chandler in the *Film Noir*: some reflections on “The simple art of murder”

Abstract

The article discusses film adaptation of Raymond Chandler novels and also his entrances as scriptwriter; in the last part, taking as reference Chandler’s essay entitled “The simple art of murder”, the author reconsiders the appeal of crime and mystery in the social representations present in the noir aesthetic that still influences crime fiction and mystery fiction.

Keywords: Raymond Chandler. Film and literature. Social Types. Detective fiction

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro - RJ, Brasil.

1 Introdução



om os esperados rugidos do leão, começa o filme. Após os letreiros habituais, desta vez ao som inesperado de *Jingle Bells*, a câmera foca um revólver. Feito o fade out da pistola, abre-se uma primeira cena com um distinto senhor, muito elegante, de terno bem talhado, sentado a uma escrivaninha de muito bom gosto, com o tal revolver na mão, que nos dirige a palavra:

O meu nome é Marlowe, Philip Marlowe. Profissão: detetive particular. Alguém diz: siga aquele cara. E eu sigo. Alguém diz: encontre aquela mulher. E eu a encontro. E o que eu ganho com isso? Dez dólares mais as despesas.

Após explicar que escreveu um conto policial intitulado *A Dama no Lago*, baseado em um assassinato recente, o narrador diz que enviou os originais à Editora Kingsby, Avenida tal, número tal. E tanto o seu olhar, quase em close, quanto a substituição da imagem, rápida, nos convida a segui-lo.

Mas não estamos agora nem mais lhe vendo, nem mesmo o seguinte. O dispositivo de câmera subjetiva nos coloca na posição do narrador, vemos as cenas como se fôssemos ele e só “nos” vemos como ele é, quando ele (“nós”) nos aparece em um espelho. Somos levados a crer que somos Philip Marlowe, o famoso detetive criado pelo escritor Raymond Chandler, que acabou de nos dirigir um convite para acompanhá-lo. O ator (e também diretor do filme) é Robert Montgomery e o filme chama-se *The Lady in the Lake*, *A Dama no Lago*¹. O roteirista tenta trasladar para a linguagem cinematográfica o que for possível da linguagem literária da

¹ Na edição brasileira, tanto o livro quanto o filme foram intitulados *A Dama do Lago*. O livro foi publicado pela LP&M, de Porto Alegre, em abril de 2002.

obra adaptada, publicada pela primeira vez em 1943, três anos antes do filme produzido pela Metro Goldwin Mayer.

A ideia de usar de forma sistemática a câmera subjetiva já perseguia o ator e diretor Robert Montgomery há alguns anos. Para realizar este filme, baseado em um livro inteiramente narrado na primeira pessoa do singular, ele convidou o próprio Raymond Chandler para ajudar no roteiro. Chandler trabalhou vários meses na MGM adaptando o livro para o cinema. Foi a sua única tentativa de fazer uma versão cinematográfica de uma de suas próprias novelas policiais. Ao final, abandonou tudo, proibiu que seu nome aparecesse nos créditos como roteirista do filme e o roteiro terminou assinado apenas por Steve Fischer.

Há quem diga que o fato de Raymond Chandler, roteirista de sua própria obra, ter posto na tela o detetive Marlowe como autor de uma novela policial baseada num caso de assassinato em que “realmente” trabalhou, seria já uma alusão a si mesmo como autor de uma adaptação para o cinema de seu próprio conto. Seja como for, Chandler terminou não assinando o roteiro e parece que não lhe agradou a ideia da câmera subjetiva. De certo modo, tinha razão: com a câmera subjetiva perde-se o distanciamento, tão característico dos filmes *noir*, diminui-se a ambiguidade do narrador e dos personagens com os quais o detetive se defronta ou desmascara, produzindo um “efeito de real” muito distinto do obtido, literariamente, no romance.

Uma das grandes virtudes da escrita de Chandler, consensual entre os críticos, é que ao escrever suas novelas na primeira pessoa, colocando-se no lugar do personagem central, o detetive Marlowe, ele consegue um efeito sofisticado ao deixar o leitor acompanhar, com o personagem, as ambiguidades e dúvidas sobre a realidade que lhe é apresentada pelos personagens interrogados pelo detetive. O único “real” certo é o próprio detetive e ele, em suas falas, embora construído como um anti-herói,

durão, às vezes grosseiro, parece sempre resvalar para alguma ingenuidade ou sentimentalismo, tornando-se mais verossímil para o leitor. De certo modo, é ele que nos dá a garantia da realidade. A câmera subjetiva de Montgomery pretendia obter o mesmo resultado mas terminou, pelo excesso do uso, perdendo-o. Chandler provavelmente o percebeu. O resultado acabou sendo um Marlowe muito mais deprimido e desiludido do que no livro.

Neste artigo, pretendemos apresentar algumas observações sobre adaptações da obra de Chandler para o cinema, tendo em vista o planejamento de um livro que começamos a escrever sobre a construção de personagens no cinema de intriga policial norte-americano, francês e brasileiro, de uma perspectiva comparada. O nosso objetivo ao escrever esse livro é, a partir de uma abordagem fenomenológica, dimensionar a presença do tema da sujeição criminal na amostra de filmes que serão analisados.

2 Chandler, roteirista e escritor adaptado do cinema *noir*

Chamado pela primeira vez para trabalhar em Hollywood, em 1943, Chandler escreveu com Billy Wilder o roteiro de *Double Indemnity*, *Pacto de Sangue* (1944). Foi sua primeira experiência na redação de um roteiro cinematográfico. Um sucesso! É o próprio Wilder, que dirigiu o filme, quem recorda que:

Após a primeira exibição [do filme], James Cain (o escritor, autor da estória) me abraçou e disse que era a primeira vez que alguém fazia um bom trabalho em toda a sua obra, e me beijou.

Não era para menos. *Pacto de Sangue* está em todas as listas como um dos dez melhores filmes *noir* de todos os tempos. O próprio Chandler ficou satisfeito com o trabalho, feito a quatro mãos com Wilder. Para ele

fora um aprendizado, já que Wilder lhe ensino as técnicas do roteiro de cinema, que ele desconhecia.²

Antes dessa tentativa, Chandler havia escrito o roteiro original do filme *The Blue Dahlia*, *A Dália Azul*, da Paramount, lançado em 1945, com direção de George Marshall e tendo Allan Ladd como astro principal. O resultado não lhe agradou, como ele revela na carta que escreveu, em janeiro de 1946, para Erle Stanley Gardner:

O último filme no qual trabalhei, A Dália Azul, não foi outra coisa senão uma grande brigalhada. O produtor era bom, mas estava saindo. Em trinta anos o diretor não foi capaz de fazer sequer um ótimo filme, ou, para ser honesto, um verdadeiramente ruim. Mas era meu filme, eu peguei do zero, e esperava alguma coisa melhor do que o que consegui. Diz-se, entretanto, que [o filme] é bom, e em Hollywood os bons roteiros originais são quase tão raros quanto moças virgens.

Mais uma tentativa relativamente frustrada foi participar do roteiro, com Hitchcock, de *Strangers on a Train*, *Pacto Sinistro* (1951). Nesse último caso, a mão de mestre do diretor predominou, como Chandler comenta em carta a Sam Spiegel de abril de 1951:

Num filme de Hitchcock não se pode ter nada que o próprio Hitchcock não tivesse podido escrever ele mesmo. Isso não tem a ver com a maneira como Hitchcock utiliza a câmera e os atores; o que é preciso é que nada em seus filmes ultrapasse o seu campo de visão.

Curiosamente, ele parece ter gostado da adaptação que fizeram de seu *Farewell, My Lovely*, publicado em 1944, que recebeu o título, no cinema, de *Murder, My Sweet*, *Até à vista, Querida*, dirigido por Edward Dmytryk (1945)³. Pelo menos os críticos gostaram, a ponto de considera-

² Cf. o depoimento de Billy Wilder em Gross, 1977, p. 43-51.

³ Uma segunda versão foi filmada, com o mesmo título

Sociologias, Porto Alegre, ano 15, nº 34, set./dez. 2013, p. 140-154

rem o Philip Marlowe mais próximo do original literário, como se pode depreender do comentário de Philip French no livro *The world of Raymond Chandler* (apud Gross, 1977):

Sou tentado – como muitos – a bater palmas para este primeiro Marlowe do cinema (...). O filme tem todos os elementos chaves de um clássico filme noir dos anos quarenta. – o uso expressionista das sombras e silhuetas, uma câmera com ângulos estranhos e desconcertantes que Hollywood importou do cinema alemão junto com muitos de seus artistas e técnicos; as ruas escuras e ameaçadoras das cidades noturnas; os hotéis finos, os bares vistosos, os clubes noturnos de mau gosto; a polícia suspeita e brutal, a femme fatale, a sensação de um ambiente corrupto em todas as partes.

Mas o ponto alto, aquele em que as adaptações parecem ter obtido o melhor da transposição literária, parece ser mesmo *The Big Sleep*, *À Beira do Abismo*, baseado no livro *O Sono Eterno*, nas suas duas versões, a de 1946, dirigida por Howard Hawks e a de 1978, dirigida por Michael Winner, que no Brasil foi lançada com o título de *A Arte de Matar*. Na versão de 1946, o grande escritor William Faulkner escreveu o roteiro adaptado, o que trouxe ainda mais qualidade ao filme.

Assim como o cinema foi buscar em muitos escritores material para filmes de mistério, muitos escritores de romances policiais aderiram ao cinema e tentaram construir uma obra original por meio da linguagem cinematográfica. O desafio de construir numa linguagem que ainda não dominavam o que, na literatura, exerciam com maestria e naturalidade, foi responsável por uma interessante interação entre diferentes dispositivos narrativos, que vieram à tona nessas experiências.

Vejamos alguns casos no ciclo do chamado “filme *noir*” americano (1941-1959). A primeira e mais célebre adaptação de uma novela para um filme (que será depois listado entre os primeiros filmes *noir*) foi *The Maltese Falcon*, *O Falcão Maltês* na versão brasileira, com roteiro adapta-

do e dirigido por um jovem John Huston, em início de carreira. O livro de Dashiell Hammett havia influenciado a direção tomada pela escrita de Raymond Chandler e a versão ao cinema certamente o deixou esperançoso quanto às possibilidades narrativas abertas pelo que então se chamava a “sétima arte”. O filme já apresenta alguns dos principais ingredientes do que será considerado próprio à estética *noir*, também presentes no outro filme, do mesmo ano de 1941, que é também listado entre os primeiros *noir* do cinema: *The Shanghai Gesture*, *Aconteceu em Xangai*, de Joseph Sternberg, baseado na peça da Broadway escrita por John Colton.

Outras adaptações da obra de Chandler, feitas para o cinema, não foram, entretanto, tão bem sucedidas quanto *Farewell, My Lovely* e *The Big Sleep*. A adaptação da novela *The High Window*, *Janela para a Morte*, no filme *The Brasher Doubloon*, de 1947, foi um desastre. Referindo-se a este filme em carta a James Sandoe, Chandler escreve: *Quanto a Brasher Doubloon, não vale sequer um tostão. É mal interpretado, mal dirigido e o roteiro é medonho*.

Alguns escritores ficaram identificados com o cinema *noir*. Na verdade, o filme *noir* é um prolongamento do romance *noir*, *hard boiled*, publicado desde os anos 30 na revista *Black Mask*. Este teve na obra de Dashiell Hammet o seu grande mestre, ao deslocar a intriga criminal da dedução lógica de um Dupin, de um Holmes e de um Charlie Chan para a ação investigativa de um Sam Spade ou de um Continental Op. O seu sucessor, Phillip Marlowe, criação de Raymond Chandler, acrescentará ao detetive durão uma certa ingenuidade romântica, difícil de ser recriada no cinema.

Alguns dos principais escritores, roteiristas e diretores do filme *noir* serão presos pelo macarthismo (Hammett, Trumbo, Maltz, Dmytryk), constrangidos ao exílio (John Berry, Jules Dassin, Joseph Losey) ou inscritos numa “lista negra” que os deixará sem emprego durante um largo tempo. Mas o filme *noir* também irá influenciar a literatura policial norte-

americana (e depois mundial). O ciclo *noir* terá curta duração mas os filmes *noir* continuarão a ser feitos, até hoje.⁴

3 O filme *noir* e a literatura *hard boiled*

Não é consensual o que define um filme como *noir*. Quem aplicou este rótulo a uma série de filmes, pela primeira vez, foi o crítico de cinema francês Nino Frank. Sob o título de *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, o seu artigo foi publicado no número 61 de *L'Écran Français*, em agosto de 1946. Mas o uso do *noir* para designar novelas policiais é mais antigo: a revista norte-americana de contos policiais *Black Mask* (onde publicaram suas histórias Dashiell Hammett e o próprio Chandler, entre outros autores célebres) era conhecida dos leitores desde os anos vinte. No imediato pós-guerra, a editora Gallimard, na França, passou a publicar romances policiais e de mistério com o título de *La Série Noir* desde 1945, provavelmente sob inspiração do nome da revista americana.

A nomeação *noir*, é, no entanto, consensualmente francesa. Os franceses passaram a incluir nessa categoria filmes que os norte-americanos jamais haviam considerado possuir, até então, qualquer coisa em comum, a não ser o fato de serem geralmente filmes de crimes e mistérios, o que uma locadora de vídeo atual classificaria como “filmes policiais”. No entanto, após o uso francês da categoria, esta ganhou ares cosmopolitas e produziu uma enxurrada de artigos, livros e até mesmo uma enciclopédia sobre o que são e quais são os filmes *noir*.⁵ Já em meados dos anos 50 um livro dos críticos franceses Raymond Borde e Étienne Chaumeton, o

⁴ Para Noël Simsolo, até mesmo *Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, de Sam Peckinpah, de 1974, pode ser considerado um outro modo de filme *noir* (Simsolo, 2005, p. 423).

⁵ Ver, por exemplo, Alain Silver e Elizabeth Ward, *An Encyclopedic of American Film Noir*, 1979. Edição francesa: *Encyclopédie du film noir américain*. Éditions Rivages.

pioneiro sobre o tema, discute as características específicas do filme *noir*.⁶ Mas até o final dos anos 60 somente na França se sabia o que se queria dizer quanto chamava-se um filme de *noir*. Os críticos americanos só aceitarão a classificação e a importarão em meados dos anos 70, quando também produzirão suas homenagens através de *remakes* célebres de alguns dos principais filmes *noir* dos anos 40 e 50.

O herói do filme *noir* não é um policial, mas um criminoso (ou uma criminosa) ou um detetive privado que transita no mundo do crime. Quando há policiais, são corruptos ou brutais, jamais heróis do filme. Os personagens são ambivalentes quando não trágicos. Ao contrário dos filmes que “documentam” uma história de crime e tratam o assassinato de um ponto de vista “externo”, aquele da polícia, o filme *noir* envolve o espectador no assassinato, coloca-o no ponto de vista do criminoso. O filme se instala na situação criminosa ou no mundo do crime, e o descreve de tal modo que, em vários casos, o público simpatiza ou se identifica com os criminosos. Nem mesmo a vítima ganha a mesma atenção ou identificação que apenas o herói, quando detetive privado, grangeia do roteirista. Assim mesmo, este é apresentado, quase sempre, como um homem maduro, de meia idade (como o seu tipo ideal, Humphrey Bogart ou, um pouco mais novo, Allan Ladd):

[U]m personagem masoquista, carrasco de si mesmo, arte-são de suas próprias atribulações, que se mete em situações perigosas não tanto por preocupação com a justiça, mas por um certo tipo de curiosidade mórbida (Borde; Chaumeton, 1955, p. 18 et seq.).

O filme *noir* produz um efeito de sonho ou de pesadelo no espectador, o desorienta, retira-o de seus parâmetros morais costumeiros. Oferece uma descrição complacente da situação criminal, assassinos atraen-

⁶Borde, R., Chaumeton, É., *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris, Les Éditions du Minuit, 1955.

tes e policiais corrompidos, o bem e o mal de tal modo misturados que algumas vezes se confundem e confundem o espectador. Os criminosos são pessoas comuns, rapazes que gostam de garotas, saudosistas de sua infância. Não são glamourizados mas também não são representantes exclusivos do mal. As ações são confusas, os motivos são incertos. E a violência ultrapassa tudo o que se havia visto antes no cinema, sem que tenha qualquer vínculo com a velha lógica do drama e da novela policial clássica. Acrescente-se um certo grau de erotismo, a mulher fatal e um homossexualismo apenas sugerido e logo censurado, em reforço a personagens desesperados, paranoicos ou simplesmente trágicos. Ainda para os intérpretes pioneiros do filme *noir*,

[A] ambivalência moral, a violência criminal e a complexidade contraditória das situações e dos motivos concorrem ao dar ao público um mesmo sentimento de angústia e de insegurança – a marca registrada do filme noir. O filme cria um mal-estar específico ao suspender as referências psicológicas do espectador (Borde; Chaumeton, 1955, p. 24).

Se na literatura a construção de personagens moralmente ambivalentes nunca foi uma novidade, no cinema – uma arte de massas, geralmente especializada em reproduzir e assegurar no espectador as certezas psicológicas e morais que sustentam sua segurança ontológica cotidiana – essa construção torna-se muito mais problemática e passível de controle e censura. É conhecida a preocupação hollywoodiana em censurar o que poderia produzir estragos nessa segurança ontológica. O *happy end* de seus filmes sempre procurou assegurar que o mundo continua a ser como sempre foi, com todas as peças da engrenagem moral azeitadas o suficiente para repor, ainda que no final da história, cada coisa no seu devido lugar. Afastar a angústia e a insegurança ao final das sessões de cinema passou a ser uma obsessão do cinema norte-americano e o cinema *noir*, com toda a tensão que produz durante o desenvolvimento da trama, só pôde chegar ao espectador após passar pela limpeza moral no final de suas histórias. O

famoso Código Hays, desde os anos 30, era o parâmetro obrigatório em Hollywood. Ele dizia em um de seus artigos: *A simpatia do público não poderá jamais dirigir-se aos vícios, aos pecados e ao mal. Não se ridicularizará a lei, natural ou humana, e não se criará simpatia por aqueles que a violem.*

Ainda assim, o ciclo *noir* no cinema americano durou pouco mais de uma década, praticamente coincidente com o esforço de guerra norteamericano e os primeiros anos da guerra fria. A Comissão do Senado para Atividades Antiamericanas, em 1952, marca também o início do seu fim. Na França, o clero católico e o partido comunista, em nome do humanismo e dos valores morais, criticam esses filmes por seu amoralismo, pela violência gratuita e pela complacência com a crueldade,. Mesmo o grande crítico marxista francês Georges Sadoul, autor da clássica *História do cinema mundial*, critica o cinema *noir* por sua pretensão e superficialidade psicológica e moral. Não vê o quanto esses filmes criticam o *American way of life*, o repúdio a todas as formas de fascismo e o quanto complexificam o que a ideologia dominante trata de forma maniqueísta.

4 A simples arte de matar e os tipos sociais do filme *noir*

Em belo ensaio sobre a literatura policial, intitulado *A simples arte de matar*, Raymond Chandler tece alguns comentários que – aliados às questões que tratamos há pouco -, nos permitem uma reflexão sobre como são construídos os “tipos sociais”⁷ do romance e do filme *noir* e de como eles se afastam de qualquer derivação aos tipos sociais da sujeição criminal⁸.

Começemos pelo livro e pelo filme que abriu este artigo, *A Dama no lago*. A narrativa é apresentada na primeira pessoa, o detetive particular

⁷ Tipos sociais são representações estáveis produzidas pelo processo social de tipificação, tal como o descreve Alfred Shutz em suas obras. O uso literário do personagem “típico” foi tratado de modo bastante esclarecedor por Georg Lukács.

⁸ Sobre o conceito de sujeição criminal, ver Misse, 2006; 2011; 2013.

que acompanhamos nos leva ao escritório de uma firma, etc. O filme repete as primeiras páginas do livro, com uma diferença: no filme é uma mulher, Mrs. Fromsett, quem interage, pela firma, com o detetive. No livro, é um homem, Kingsley. Seja como for, agem com o detetive de forma arrogante, embora o tenham chamado para descobrir o paradeiro da esposa de Kingsley. O que nos interessa, em toda a aventura, é a construção dos personagens dos criminosos – uma das marcas registradas da estética *noir*, que tanto a diferencia dos filmes maniqueístas da luta do bem contra o mal. Aqui os personagens são, em geral, meio sórdidos, mas normais – o que significa dizer que sua sordidez é apresentada como banal, como parte da expectativa de que são comuns pessoas moralmente sujas e inteligentes.

Há uma certa fórmula que equaciona, de um lado, inteligência, sordidez e classe alta, e de outro, brutalidade, ignorância e classe baixa, embora de forma sutil e mais complexa. Tanto o detetive quanto o dono da firma ou a mulher que a representa estão, no filme, aproximadamente no mesmo nível social, mas o narrador tende a ser posto – pelos interlocutores da narrativa – na posição subalterna, pois é o “contratado” por eles para fazer “um serviço”, no caso, localizar a “dama do lago”, que desapareceu. Quando, no livro, o dono da firma pergunta: *Você faz todos os tipos de trabalho de detetive, não faz?*, o narrador-detetive responde: *Todos os tipos, não. Só os que são relativamente honestos*. Com a frase, recupera a sua posição social contra a arrogância do outro. Capítulos à frente, caberá ao policial, DeGarmont, uma nova posição arrogante e brutal, de desprezo ao detetive, que nada pode inicialmente contra ele, mas que se vingará ao final. Tudo muito comum – como na frase, dita em outro contexto: se os crimes aparecessem em espelhos, ninguém mais se olharia neles.

Todos são ou podem vir a ser criminosos. A mulher fatal, o velhinho da esquina, Quando se parte desse pressuposto, cético ou pessimista – como se queira –, está-se a anos-luz da sujeição criminal, que distingue,

para uns, o criminoso de seu crime e, para outros, os identifica completamente. Na estética *noir*, o crime não habita o sujeito, é uma ação que pode ser praticada por qualquer um mas que, uma vez enganchada no sujeito, torna-o diferente de todos e definitivamente subalterno a todos – assujeitado ao Crime. É ao revés da sujeição criminal que trabalha a estética *noir*, com sua perspectiva crítica em relação à sociedade norteamericana do pós-guerra, maniqueísta e hipócrita. Dashiell Hammett, o mestre da reviravolta literária da novela policial, *tirou o assassinato do vaso veneziano e o jogou nas velas*, escreveu Chandler. E acrescentou: *Hammett devolveu o assassinato ao tipo de pessoas que o cometem por motivos, não simplesmente para fornecer um cadáver.*

Em seu ensaio sobre a singela arte de matar, Chandler, ao criticar as histórias de detetive clássicas, defende o realismo na literatura policial. Mas o que vem ser “realismo”, nesse caso? Opor ao detetive puramente dedutivo, como Hercule Poirot (que ele ridiculariza), o detetive durão Sam Spade (o seu modelo ideal de herói)? Em certo sentido, sim, mas isso não é o principal. Para Chandler,

[O] realista em assassinatos escreve sobre um mundo em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são propriedades de homens que fizeram suas fortunas com bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático é o chefe de uma rede de extorsões; um mundo em que um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por ter meio litro de uísque no bolso, onde o prefeito de sua cidade pode ter feito vistas grossas a um assassinato como um instrumento para levantar verbas, onde nenhum homem pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem pública são coisas das quais falamos mas que nos abstermos de praticar; um mundo onde você pode testemunhar um assalto em plena luz do dia e ver quem o

Sociologias, Porto Alegre, ano 15, nº 34, set./dez. 2013, p. 140-154

praticou, mas você vai mais que ligeiro misturar-se à multidão e não contar a ninguém, porque os caras do assalto podem ter amigos, ou a polícia pode não gostar do seu depoimento, e de qualquer jeito aquele advogado de porta de cadeia, quando fizer a defesa, vai poder maltrata-lo e aviltá-lo em pleno tribunal, ante um júri de idiotas selecionados, sem a menor interferência de um juiz político. Este não é um mundo perfumado, mas é o mundo em que vivemos.

O argumento de Chandler é duplamente interessante: de um lado, ataca a idealização da novela policial clássica, dedutiva e limpa, inteiramente apartada da vida real; de outro, ao descrever o que o “realista em assassinatos” escreve, apresenta um mundo muito mais complexo que aquele idealizado na novela policial clássica, quando a separação entre “homens de bem” e “bandidos” parecia indicar que o crime habita apenas algumas pessoas e não outras. O diferencial é, como sempre, em primeiro lugar, o da subjetividade e não o da “passagem ao ato”. Qualquer um pode cometer crimes, mas apenas alguns carregam o crime em sua mente criminoso. Contra essa imagem pérfida, Chandler sustenta que o crime é, como o bom senso em Descartes, *a coisa do mundo melhor partilhada*. A literatura policial *hard boiled* e *noir* apareceu, é o que diz, para repor, realisticamente, as coisas no seu devido lugar. Contra a hipocrisia, a simplificação e as profundas desigualdades que estratificam a criminalidade, separando, injustamente, os que merecem a morte dos que irão permanecer vivos – e espertos, Chandler sustenta a necessidade – ele o diz – desse “desmascaramento”.

Foi talvez pensando nisso que Border e Chaumeton, referindo-se à importância da série *noir* para o cinema, concluíram que, *malgrado certos exageros, ela oferecerá mais tarde materiais preciosos ao sociólogo e ao historiado* (Border; Chaumeton, 1955, p. 185).

Sociologias, Porto Alegre, ano 15, nº 34, set./dez. 2013, p. 140-154

Michel Misse. Bacharel em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1974), Mestre em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro - IUPERJ/SBI/UCAM (1979) e Doutor em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro - IUPERJ/SBI/UCAM (1999). Atualmente é Professor Associado do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ingressou como professor em 1978.

✉ m.misse@uol.com.br

Referências

ALFRADIQUE, J. LIA, C. **Da literatura para o cinema.** Guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas. Rio de Janeiro, Mirabolante, 2010.

BORDE, R., CHAUMETON, E. **Panorama du film noir américain (1941-1953).** Paris: Flammarion, 1955.

CASSUTO, L. **Hard-Boiled Sentimentality.** The secret history of american crime stories. New York: Columbia University Press, 2008.

CHANDLER, R. **A Dama do lago.** Porto Alegre: LP&M, 2009.

CHANDLER, R. **A Simples Arte de Matar.** Porto Alegre: LP&M, 2009.

FONTES, J. R. **O Universo da ficção policial.** Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2012.

GROSS, M., ed. **The World of Raymond Chandler.** New York: A & W Publishers, 1977.

PRIESTMAN, M., ed. **The Cambridge Companion to Crime Fiction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SIMSOLO, N. **Le Film Noir. Vrais et faux cauchemars.** Paris, Éditions du Cahiers du Cinema, 2005.

Recebido em: 27/05/2013

Aceite final: 07/07/2013