UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MICHELLY CRISTINA DA SILVA

Um Lugar Escuro: pesadelo, trauma e obsessão no *Quarteto de Los Angeles*, de James Ellroy

(versão corrigida)

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MICHELLY CRISTINA DA SILVA

Um Lugar Escuro: pesadelo, trauma e obsessão no *Quarteto de Los Angeles*, de James Ellroy

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História Social.

Área de Concentração: História da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Pimentel Pinto Filho

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

d5861

da Silva, Michelly Cristina
Um Lugar Escuro: pesadelo, trauma e obsessão no Quarteto de Los Angeles, de James Ellroy / Michelly Cristina da Silva ; orientador Júlio César Pimentel Pinto Filho. - São Paulo, 2019.
150 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. James Ellroy. 2. romance policial . 3. Los Angeles. 4. história. 5. obsessão . I. Pinto Filho, Júlio César Pimentel, orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Michelly Cristina da Silva

Data da defesa: 18/02/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Júlio César Pimentel Pinto Filho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/03/2020

(Assinatura do (a) orientador (a)

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho só foi possível pois contei com a ajuda de muitas pessoas e com o apoio financeiro de agências de fomento. Por isso, gostaria de agradecê-los.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa e pela concessão de bolsa para o Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE).

Ao professor Júlio Pimentel, pela paciência, pela sabedoria e pela leitura atenta desse trabalho, sempre oferecendo sugestões com uma dose perfeita de competência e carinho. Nestes cinco anos de trabalho juntos, sempre encontrei em sua orientação uma fonte de amparo e inspiração para minha pesquisa.

Aos professores Peter Messent e Nick Heffernan pela acolhida na Universidade de Nottingham, no Reino Unido, durante meu estágio de Doutorado Sanduíche e pela leitura acurada do quarto capítulo dessa tese.

Aos professores Steven Powell e Anna Marie Flügge pelas entrevistas, leituras e pelas sugestões de diversas naturezas a versões diferentes dessa tese.

Aos professores Nelson Shapochnik e Eduardo Ferraz Felippe pela leitura do relatório de qualificação e pelas pertinentes sugestões e críticas feitas naquela oportunidade. Olhando mais uma vez as anotações da defesa do relatório, percebo como a idealização e escrita dos capítulos sobre obsessão e sobre persona devem-se a suas sugestões.

Aos amigos do grupo de pesquisa "História e Literatura", vinculado ao Departamento de História da FFLCH e liderado pelo professor Júlio. Durante o doutorado, tive o privilégio de testemunhar e contribuir com seu nascimento, formalização e a execução de seu primeiro seminário. Além disso, o início desse grupo se confunde com o começo de lindas amizades. Serei sempre grata às discussões que tive nesse espaço antes de tudo acolhedor, onde pude discutir sem receio alguns dos capítulos da tese. De lá, saíram amizades que ultrapassam as paredes das salas 19 ou 21, saem da arquitetura um tanto original da FFLCH e caminham para serem levadas pela vida. Entre todos os queridos amigos, preciso mencionar o acolhimento especial de Sheila Virginia Castro, Letícia Tarifa e Fernanda Prado.

Aos amigos Ming Li, Brian Mitchell e Jennifer McGenney por, mesmo que de longe, me ajudarem na preparação para o estágio sanduíche na Universidade de Nottingham. Até o próximo *slack meet-up*!

Aos amigos que a corrida me trouxe, em especial à Fernanda e à Marina Prado, à Marina Honda, à Tatiana Bibiano, à Lizandra Chicarone e à Sofia Carneiro.

Ao Sören, pelo carinho e amor genuínos e por sempre acreditar em mim. *Ich liebe dich so sehr. Dankeschön für alles.*

Às irmãs Gonçalves, compostas de minhas tias Elza, Suzana e por minha amada mãe Durvalina. Essas mulheres batalhadoras sempre me mostraram o lado bom do trabalho duro, honesto e digno. São e serão sempre um exemplo para mim. Especialmente à minha mãe,

Durvalina, que sempre me apoiou e me amou, mesmo nos momentos em que duvidei de mim mesma.

Finalmente, a Selvagem, *in memoriam*, o vira-lata mais lindo e amoroso que já existiu, e que me acompanhou por toda essa pesquisa. Na escrita das páginas finais desta tese ele nos deixou, para ir ao céu onde todo dia servem bolos quentinhos da avó, bolachas da tia e pão francês.

"I have remained in this new world for nearly thirty years. I know that my achievement is quite ordinary. I am not the only man to seek his fortune far from home, and certainly I am not the first. Still, there are times I am bewildered by each mile I have traveled, each meal I have eaten, each person I have known, each room in which I have slept. As ordinary as it all appears, there are times when it is beyond my imagination."

(Jhumpa Lahiri, *Interpreter of Maladies*, p.362.)

"A dor é inevitável. Sofrer é opcional."

(Haruki Murakami, *Do que eu falo quando eu falo de corrida.* p.11)

RESUMO

A presente tese analisa as proximidades e diferenças entre os campos da História e Literatura tendo como objeto de pesquisa a série de romances policiais *Quarteto de Los Angeles*, lançada entre os anos de 1987 a 1992 e escrita pelo norte-americano James Ellroy (1948–). Ambientada nos anos 1940 e 1950 na maior cidade da Califórnia e em sua região metropolitana, a tetralogia apresenta personagens reais e fictícios contracenando em versões romanceadas de eventos reais e significativos na história da região. Os romances também foram escritos na iminência do estopim de uma nova revolta popular na cidade, após décadas de políticas públicas discrepantes, violência policial e segregação.

Os romances policiais de Ellroy, por terem muitos elementos do romance histórico, conseguem evocar reflexões sobre a importância da narrativa no texto histórico, o lugar da imaginação na História e a(s) especificidade(s) do discurso histórico em comparação com o discurso de ficção e com o de outras disciplinas. Reconhecido como um dos principais nomes do gênero nos Estados Unidos, Ellroy também é lembrado por sua persona, intitulada pelo próprio *The Demon Dog of American Crime Fiction*, figura entendida por muitos como essencialmente publicitária e de declarações conservadoras e polêmicas.

A leitura e análise das obras orientou-se pelos principais temas que os romances, reunidos, poderiam suscitar, numa defesa de que estes tópicos estão presentes nos quatro livros da série, conferindo-lhes unidade. Nesse sentido, a tese se organiza por capítulos que tratam das diferentes gerações de autores do *hard-boiled;* dos personagens do *Quarteto* em sua originalidade dentro do gênero policial; da cidade de Los Angeles abordada através de duas temporalidades; da obsessão como uma das principais marcas do autor e de seus personagens e da construção da persona *Demon Dog*.

PALAVRAS-CHAVE: James Ellroy; romance policial; História; Los Angeles; obsessão; persona.

ABSTRACT

This thesis analyses how fictional and historical narratives intermesh and affect one another. The object of the study is the *L.A. Quartet*, a saga written by American crime novelist James Ellroy (1948–) between 1987 and 1992. The stories are set in the late 1940s and 1950s in the Los Angeles metropolitan area, starring fictional and non-fictional characters in fictionalized versions of pivotal real-life events in the history of the region. The novels were also published at the imminence of a new riot in the city that ultimately sparked off in 1992, after decades of discrepant public policies, police violence and segregation.

Ellroy's novels, given their resemblance to the historical novel, evoke reflections on the importance of narrative in historical texts, the place of imagination in History, and the specificity of the discourse made by historians in comparison to the ones made by novelists and professionals from other disciplines. Recognized as one of the leading names in American crime fiction, Ellroy is also known by his literary persona, the self-proclaimed *Demon Dog of American Crime Fiction*. Considered by many a publicity stunt, the Demon Dog is known by his conservative and controversial stances.

The reading and analysis of the novels were guided by the main themes that the *Quartet* could raise as a unity. In this sense, the thesis is organized by chapters that touch upon the different generations of hard-boiled authors, the characters of the *Quartet* in their originality within the police novel tradition, the city of Los Angeles through two timelines, the obsession as one of the main marks of the author and his characters and, finally, the construction of the Demon Dog persona.

KEYWORDS: James Ellroy; police novel; History; Los Angeles; obsession; persona.

SUMÁRIO

Introdução 11

1 – Do *hard-boiled* ao *novo noir* 22
O homem honesto nas ruas sórdidas 22
O detetive falho e policial 34
A ficção policial se pluraliza 38

2 – Homens e mulheres do *Quarteto* 42
Personagens atormentados 42
O *flâneur* distorcido 50
Cidades e personagens em transformação 62

3 – Cidade dos pesadelos 68
Los Angeles: épocas distintas, problemas semelhantes 68
Los Angeles em seu tempo ficcional: violenta, corrupta e que deixa saudades 74
Los Angeles em seu tempo histórico: racismo, violência e recrudescimento 82
Hancock Park como zona do desejo 86
Malibu e o distante 89

4 – A obsessão no *Quarteto* 91
Obsessão e trauma 98
O lado positivo da obsessão 102
Obsessão através do sexo e do desejo..... 106
Obsessão e história 112
Quando obsessão e a reescrita da história se encontram 116

5 – A construção da persona 118
James Ellroy: agitador ou reacionário? 118
O cão demoníaco dá seus primeiros latidos 125
Nos novos tempos o cão demoníaco perde a sua força 134

6 – Considerações finais 139

7 – Referências Bibliográficas 144
Livros 144
Artigos 148
Documentários..... 150

Introdução

> *"A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo."*
> (Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, p.84.)

Esta tese nasceu de uma obsessão, de uma primeira leitura febril de uma série de romances policiais quando um mestrado era terminado. Como é comum que nos ocorra com muitas obras, antes da leitura do livro veio o contato com sua adaptação fílmica e neste caso foi o aclamado *Los Angeles – Cidade Proibida*, dirigido por Curtis Harrison, um dos títulos mais fortes na temporada de premiação de 1997-1998. Entre a crítica, o que a pesquisadora deste trabalho, na época com dez anos, lembra-se de ouvir era que *Los Angeles – Cidade Proibida* "trazia de volta" "algo", um tema, uma atmosfera, que por muito tempo deixara de servir como pano de fundo numa produção cinematográfica – sendo elogiado justamente por evocar esse saudosismo.[1]

O livro que servira de inspiração para o filme era um romance policial de título homônimo, de autoria do norte-americano James Ellroy (1948 –), nome conhecido entre os leitores do gênero, e fazia parte de uma tetralogia intitulada *Quarteto de Los Angeles*. O enredo de cada romance da série girava em torno de uma investigação de homicídio, mas havia também personagens recorrentes nos quatro romances. Por isso, era necessário "começar do princípio", lendo o pelo primeiro título da série, *Dália Negra*.

[1] O livro homônimo, publicado em 1990, havia sido considerado até então "inadaptável" às telas de cinema, dada a complexidade de sua trama e número relativamente alto de personagens, mais de cinquenta. Com a ajuda do próprio autor do livro, os roteiristas de *Los Angeles – Cidade Proibida*, Brian Helgeland e Curtis Hanson, simplificaram a trama e fundiram personagens, fazendo do filme uma história quase original. Nas resenhas dos principais jornais dos Estados Unidos, do *New York Times*, escrita por Janet Maslin ao *Los Angeles Times*, de autoria de Kenneth Turan (ambos dando uma pontuação máxima ao filme), um adjetivo é recorrente: *noir*. O significado do termo será explorado ao longo do corpo da tese. Ambas as resenhas destacaram que o filme evocava uma Hollywood não mais existente. Cf. https://www.nytimes.com/1997/09/19/movies/film-review-the-dark-underbelly-of-a-sunny-town.html e https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-05-14-ca-58500-story.html (Ambos acesso em 31 de março de 2020)

A descrição gráfica dos assassinatos e a narrativa convulsiva afastavam *O Quarteto de Los Angeles* dos textos inaugurais do gênero policial no século XIX, que, nesses primeiros romances, enalteceram o trabalho sobretudo mental e a astúcia dos detetives que solucionavam os crimes. A falta de moralidade dos detetives do *Quarteto de Los Angeles*, e o fato de seu antagonista não ser nenhum dos *serial killers*, mas alguém dentro da polícia, também distanciavam o autor da primeira geração do *hard-boiled* norte-americano, este por sua vez um desdobramento do romance policial de enigma do século XIX e início do XX.

Ao longo da leitura, foi possível perceber que o policial de Ellroy tinha uma aproximação singular com a história. Nas histórias, ambientadas nas décadas de 1940 e 1950, eventos históricos de Los Angeles tinham papel central no curso dos enredos e, entre os personagens dos romances havia figuras reais da história da cidade. Qual sua intenção com isso, se é que havia alguma? Seria possível considerá-lo um romancista histórico? A partir de qual concepção de romance histórico deveríamos analisá-lo? Seria possível trazer os fatores enumerados por György Lukács no seminal *Romance Histórico* na análise dessa tetralogia? Em quais pontos sua escrita aproximar-se-ia ou afastar-se-ia dos comentários sociais presentes na poesia de Walter Scott, considerado o "pai" do romance histórico?

Foi da obsessão e da inquietação surgiu uma pesquisa, tendo como objeto os quatro livros da série. O *Quarteto de Los Angeles* é composto pelos livros *Dália Negra* (The Black Dahlia, 1987), *O Grande Deserto* (The Big Nowhere, 1988), *Los Angeles – Cidade Proibida* (L.A. Confidential, 1990) e *Jazz Branco* (White Jazz, 1992). São histórias ambientadas na cidade californiana entre os anos de 1939 a 1957. O *Quarteto* é a segunda investida de Ellroy na publicação seriada – opção que viria a caracterizar sua carreira literária. A primeira foi a *Trilogia Lloyd Hopkins*, assim nomeada em referência ao seu personagem principal: *Sangue na Lua* (1984), *Por Causa da Noite*, (1984) e O *Morro do Suicídio* (1985). Após o *Quarteto*, James Ellroy lançou uma nova trilogia, chamada *Submundo dos Estados Unidos*, composta pelos livros *Tabloide Americano* (1995), *Seis Mil em Espécie* (2005) e *Sangue Errante* (2009). Dessa vez, não apenas a cidade californiana foi palco da história, mas também outras cidades e países, em tramas envolvendo espionagem, os assassinatos do presidente John F. Kennedy e um dos líderes do movimento negro norte-americano Martin Luther King e operações do FBI e da CIA.

De volta ao *Quarteto*, em sua linha temporal estão compreendidos momentos chave da história contemporânea de Los Angeles, bem como dos Estados Unidos, tais como a entrada do país na Segunda Guerra Mundial e a participação de Los Angeles como base naval e aérea; o pós-Guerra e o *boom* econômico vivenciado pelo país e sinalizado em Los Angeles e em

outras metrópoles norte-americanas; e, com o advento da Guerra Fria, a intensificação do anticomunismo. É um período de intensas mudanças não apenas nos Estados Unidos como no mundo e essas transformações têm papel essencial na trama das quatro histórias.

Além dos temas "históricos" acima mencionados, o *Quarteto* também registrou muitos dramas pessoais. O primeiro livro, *Dália Negra,* focou sua trama no caso verídico do assassinato em 1947 de Elizabeth Short, uma jovem de 22 anos que havia trocado Massachussetts pela Califórnia em busca de uma carreira em Hollywood. Devido à brutalidade como fora morta, o caso de Elizabeth Short ganhou destaque na imprensa e gerou grande comoção social. Em *O Grande Deserto,* Ellroy lidou com dois dos grandes medos da sociedade norte-americana conservadora da década de 1950, imersa por sua vez nos receios da Guerra Fria e no clima persecutório do macarthismo: a presença do comunismo dentro do país e a homossexualidade. *Los Angeles – Cidade Proibida,* com um espaço temporal maior, conectou a construção de um parque temático ao estilo Disneyland com o surgimento do sistema de rodovias da Califórnia – e os empreiteiros e políticos que mais se beneficiaram com tal obra. Por fim, *Jazz Branco* continuou avaliando este sistema de crescimento urbano a qualquer custo, exemplificado no romance na remoção da comunidade mexicana da região conhecida como Chávez Ravine para a construção do estádio do time de *baseball* da cidade, os Dodgers. É também em *Jazz Branco* que o autor explora à exaustão um dos temas mais delicados vistos na série: o incesto. Presente em três diferentes núcleos dramáticos do romance, as relações entre irmãos e pais e irmão e irmã são mote para explicar tanto os traumas dentro destes núcleos familiares como as motivações do *serial killer* da história.

Embora a cidade de Los Angeles seja um dos centros da indústria cultural não apenas dos Estados Unidos, mas do mundo, graças essencialmente à sua indústria cinematográfica, em contrapartida, como avalia David Fine, "pouca atenção crítica tem sido dada à extensiva ficção criada nela ou sobre ela, [mesmo que] Los Angeles tenha emergido como um grande centro literário do século XX, possivelmente *o* último reduto literário norte-americano do século"[grifos do autor].[2] Por "reduto", Fine se refere a escritores, norte-americanos ou estrangeiros, que, junto com as diversas ondas migratórias para o Oeste, vieram se estabelecer na cidade. Foi o que fizeram, por um tempo determinado de suas carreiras ou permanentemente, F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, Dashiell Hammett, Bertold Brecht, Aldous Huxley, Arnold Schoenberg e Thomas Mann, para citar alguns nomes.

[2] FINE, David. *Imagining Los Angeles: a city in fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000. p.15.

James Ellroy nasceu em 1948 e cresceu no ápice do cinema *noir* dos Estados Unidos. A realidade na qual Ellroy crescia, suas companhias e os lugares que frequentava provaram ser um grande laboratório para o futuro escritor. "Minha paixão por filmes restringe-se à sua representação de crime. Meu panteão fílmico raramente vai além de 1959 e o final da era *noir*."[3]

A história de Los Angeles e sua identidade cinematográfica foram apenas duas das inspirações de Ellroy. Elementos biográficos também estão presentes em seu trabalho, mais notadamente o assassinato de sua mãe, Geneva "Jean" Hilliker Ellroy, em 1958, quando Ellroy tinha apenas dez anos. O assassinato de Jean guarda certas semelhanças – que foram inclusive exploradas pelo autor – com o assassinato de Elizabeth Short, apelidada pela imprensa de "Dália Negra" e inspiração para seu romance de maior sucesso.

À medida que sua fama crescia, James Ellroy construiu uma *persona* em torno de sua imagem. Intitulando-se "O Cão Demoníaco da Literatura Policial Norte-Americana" ["*the Demon Dog of American Crime Fiction*"], suas aparições e leituras de passagens de seus livros são invariavelmente acompanhadas de performances e declarações de teor sobretudo conservador. Os documentários *Feast of Death* (2001) , *James Ellroy: American Dog* (2006) e mostram cenas de Ellroy em seu restaurante favorito em Los Angeles, o Pacific Dining Car (também cenário recorrente em seus romances), conversando com seus contatos na polícia, com escritores tais como Bruce Wagner e Larry Harnisch e com o ator Nick Nolte, discutindo casos sem solução da história da cidade. A cara sisuda, em contraste com as camisas havaianas, usadas com o rigor de um uniforme, o ar e as declarações grandiloquentes fecham a caracterização do "Cão Demoníaco".

Hoje, fazer uma pesquisa de doutorado tendo como objeto romances causa menos espanto entre os pares da academia, mas a validade desse objeto ainda esbarra numa falta de consenso. Como lembra Júlio Pimentel, a discussão entre as relações entre história e literatura já motivou uma série de historiadores a teorizarem sobre o tema. Para citar alguns nomes, Lucien Febvre, Jacques Le Goff, Hayden White, Carlo Ginzburg, Dominick La Capra, David Lowenthal, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, entre outros. No Brasil, Pimentel considera pioneiros os trabalhos de Nicolau Sevcenko e Maria Stella Bresciani, que, com títulos como *Literatura como Missão* e "Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)", "no decorrer dos anos 1980, mostraram, por caminhos diversos e necessários,

[3] Ellroy, James. "Introduction" *In:* HELGELAND, Brian & HANSON, Curtis. *L.A. Confidential: the screenplay* (New York: Warner), pp. xv–xx., p. xvii. *Apud* POWELL, Steven. *James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction*. London: Palgrave-MacMillan, 2016, p.15.

que a historiografia não poderia ignorar a literatura".[4]

Embora a literatura e a história sejam ambas formas narrativas, seus compromissos são diferentes. Enquanto o da literatura é sobretudo o do entretenimento através da imaginação, a responsabilidade da história ainda continua sendo com uma "verdade", relativa, que com a ajuda do historiador é construída e sancionada, mas que informa a seus leitores sobre fatos do passado. Por isso mesmo, não faremos aqui uma "aferição" da veracidade do chamado "contexto histórico" do *Quarteto de Los Angeles*, já que é preciso lembrar que, como romancista, James Ellroy não tem as mesmas obrigações que os historiadores com os eventos retratados em suas obras ficcionais.

Mas seria possível, por outro lado, falar em uma especificidade da literatura diante de outros objetos, o que ela apresentaria de único para que os historiadores se voltem a ela, além do inegável prazer da leitura? "A literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência.", sugere Lloyd Kramer.[5] A narrativa ficcional apresenta uma interpretação tergiversada de eventos contemporâneos ao escritor. Mesmo que inventada, a trama é o resultado de sua interpretação do mundo. Em sua singularidade como objeto historiográfico, o texto ficcional tem a capacidade de "aumentar a visibilidade dos tempos, tornar possível ler o tempo da história: ler o que nunca foi escrito, seja a partir dos detalhes, seja por meio da combinação criteriosa entre verdades e mentiras"[6].

Como exemplo de método, na aproximação do historiador com a obra ficcional, Peter Gay, no livro *Represálias Selvagens*, dá alguns indícios de como fazê-lo. Segundo Gay, a importância do romance como fonte histórica se dá por este se encontrar:

> Na intersecção estratégica entre a cultura e o indivíduo, o macro e o micro, apresentando ideias e práticas políticas, sociais e religiosas, desenvolvimentos portentosos e conflitos memoráveis, num cenário íntimo. Lido de forma correta, promete tornar-se um documento instrutivo".[7]

Nesta passagem, localizada na introdução de seu estudo de obras de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann, o autor oferece uma possibilidade de método para que historiadores trabalhem com romances. *Represálias Selvagens* parece responder a uma preocupação com um tratamento equivocado de obras literárias por parte dos pesquisadores–

[4] PINTO, Júlio Pimentel. "Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura." *In: Tempo* [online]. 2020, vol.26, n.1, pp.25-42. p.27.
[5] KRAMER, Lloyd. "Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra" *In:* HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.158.
[6] PINTO, Júlio Pimentel. *op. cit.* 2020. p.35
[7] GAY, Peter. *Represálias Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.16.

erros que historiadores são invariavelmente acusados de cometerem: esperar que uma determinada obra corrobore ou "ilustre" informações de uma determinada época, imaginar que o romance oferecerá um "espelho" da sociedade de quando e onde foi publicado e, por fim, pensar ser possível identificar as "intenções do autor" através do que falam personagens e narrador.

Na mesma linha de Peter Gay, o norte-americano Dominik LaCrapa também advogada pela aproximação entre historiadores e literatura, mas chamando a atenção para outra questão, não mencionada por Gay: a possibilidade de que com a narrativa ficcional o historiador possa refletir sobre sua própria escrita. Para LaCapra, a importância do historiador em *ler livros* reside no fato de que os romances "são uma importante forma de escrita no período moderno" e, sendo assim, haveria no mínimo "algo de suspeito em uma visão da história que não trate o romance quer seja como um objeto de estudo quer seja de forma auto reflexiva, como um meio de defrontar-se com problemas da própria história moderna."[8] Para LaCapra, é também importante que os historiadores que analisem romances em seu trabalho não se limitem a utilizar uma obra apenas por suas funções "referenciais" a um certo "contexto", como uma fonte que nos diz algo factual sobre o passado, ou, em seus termos, "a maneira como [o romance] serviria como uma janela da vida ou dos acontecimentos passados"[9]. De acordo com LaCapra, se o uso da literatura por parte dos historiadores se limitar a este caráter "documentário" a pesquisa daí resultante encontraria "sérios problemas", sendo o mais grave deles "a perda da oportunidade de auto refletir sobre a própria escrita e narrativa histórica": "A literatura se torna redundante quando nos confirma o que pode ser coletado em outras fontes documentais".[10] Sem dizê-lo explicitamente, esta passagem serve para lembrar-nos dos perigos da utilização de produtos culturais, tais como romances, pinturas e filmes, por exemplo, apenas como fonte acessória ou secundária em uma pesquisa, somente ilustrando uma teoria obtida com outro documento.

Júlio Pimentel Pinto, em *A Leitura e seus Lugares*, advogando sobre as várias razões para os historiadores transformarem a prática da leitura de romances em tarefa *necessária*, avalia que "A história, agora transmutada em historiografia, precisa também ser pensada como experiência de linguagem e, como tal, registro de múltiplas leituras e escrituras. (...) Mais: precisa ser cruzada – o que obviamente não significa nem pode ser mera identificação – à forma

[8] LaCAPRA, Dominick. *History & Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. p.116.
[9] *Ibidem*, p.125.
[10] *Ibidem*, p.125.

narrativa ficcional."[11] Isso, pois, para além da leitura criativa que a literatura faz do passado, ela apresenta os resultados dessa leitura nas "entrelinhas", nos "detalhes", na própria construção do texto e nos meandros da narrativa. Mais uma vez Pimentel, em outro texto, avalia:

> (...) se algo a ficção tem a nos dizer sobre o passado, isso deve ser buscado menos numa suposta revelação imediata do "contexto", menos nas informações "históricas" que o texto literário nos oferece - e que, evidentemente, não são dignas de confiança plena - e mais em elementos discretos ou associados ao trabalho em si de construção de texto, ao contexto cognitivo - e aqui o adjetivo reinventa o substantivo - que o permitiu.[12]

A "experiência de linguagem" - a que alude Pimentel, que a literatura, em seu cuidado com a narração, incentiva a refletir é ainda mais enfatizada por Luiz Costa Lima, que vê similitudes entre o discurso ficcional e o histórico, semelhanças que o historiador não poderia esquecer: "(...) ambos estão igualmente sujeitos à configuração narracional, ambos estão articulados às formas poiéticas abrigadas pelas culturas em que se praticam"[13]

Conceber um texto ficcional como uma possibilidade de reflexão sobre a própria escrita é uma proposta nova e menos comum na abordagem historiográfica dos romances enquanto objetos. Isso porque para correntes diferentes de historiadores, desde marxistas até pertences à *École des Annales*, a narrativa na história nem sempre estive entre as maiores de suas preocupações, isso porque poderia afastar o historiador de "captar o passado como realmente aconteceu" (na visão positivista) ou de registrar a história "da longa duração", como desejaram os *annalistes*. Na verdade, como recorda LaCapra, a tendência a criar modelos, submeter dados à uma análise rigorosa e gerar uma explicação de cunho totalizante para fenômenos sociais, por muito tempo compartimentalizou a escrita dos historiadores a um formato próximo ao do analítico, gerando um tipo de texto que poderia facilmente (até sendo desejável por muitos) prescindir de qualquer "estilo". Segundo LaCapra, a origem dessa predileção por um modelo de pesquisa que priorizasse a análise em detrimento à forma do discurso está no final do século XIX, quando os historiadores, na avaliação do autor, aproximaram-se do modelo de trabalho das chamadas ciências sociais. O resultado em muitos casos, como já mencionado, foram textos compartimentalizados, "fechados", muitos deles quase de tom positivista. Atrelado a este modelo particular de se "escrever História" estaria a velha dicotomia da história enquanto *ciência*, resultado de uma pesquisa empírico-analítica, ou história como *arte*.

[11] PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p.68.
[12] PINTO, Júlio Pimentel. *op. cit.* 2020. p.35.
[13] LIMA, Luiz Costa. *As Aguarrás do Tempo: Estudos sobre a Narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.66.

> Um dos resultados práticos é a eliminação ou a homogeneização dos usos da linguagem em história que são excepcionais, contestatórios ou mesmo incomuns, tanto quanto a criteriosa marginalização de um enfoque da história intelectual que seja sensível a estes usos. E a narrativa para qual se tem retornado parcialmente é, ela mesma, bastante tradicional em sua natureza.[14]

Apresentando trabalhos que ofereciam uma alternativa aos modelos de escrita que priorizavam as grandes categorias ("classe social", "proletariado", "burguesia", "modo de produção", entre outros), o historiador inglês Lawrence Stone publicou em 1979 o texto "The revival of narrative"[15]. Para Stone, já na década de 1970 se poderia identificar um afastamento de alguns historiadores dos modelos totalizantes de análise e escrita. Como lembra José Vasconcelos, comentando sobre o texto seminal de Stone, exemplares nesse sentido seriam trabalhos como *Montaillou*, de 1975, de Emmanuel Le Roy Ladurie e *O Queijo e os Vermes*, de 1976, de Carlo Ginzburg.[16] Comum nos dois títulos era uma volta do protagonismo do individuo na pesquisa histórica.

Se as obras ficcionais têm cada vez sido mais aceitas como objetos da pesquisa histórica e como instrumentos para refletir sobre a narrativa histórica, o que haveria de *específico* no gênero literatura policial? Em nossa visão, o romance policial é um dos gêneros literários que melhor registrou as tensões de um período e o dinamismo da sociedade moderna. Como avalia Júlio Pimentel, há na narrativa policial uma inerente crítica e disposição para a crônica social, com o olhar do detetive como seu intérprete.[17]

O Quarteto de Los Angeles nos oferece as possibilidades de trabalho citadas por Peter Gay, Dominik LaCapra e Júlio Pimentel, dando-nos de quebra algumas peculiaridades. Ao situar as tramas entre os anos 1940 e 1950, podemos investigar sobre a visão do autor dessa época específica, ao mesmo tempo que, como recorda Gay, estudamos o período em que a obra foi escrita, isto é, a passagem dos anos 1980 para os 1990. A tetralogia também é singular por encontrar-se na intersecção entre o romance ficcional e o histórico. Misturam-se entre os personagens de Ellroy figuras fictícias e reais da história de Los Angeles. O autor, no entanto, vai além da representação dessas personagens, pois, ademais de dar vida a esses homens e

[14] LACAPRA, Dominik. *op. cit.* p.110.
[15] Cf. STONE, Lawrence. "The revival of narrative: reflexions on a new old history." *In: Past and Present*. 85, 1979, p. 3-24. No Brasil, o texto foi publicado mais de uma década depois em STONE, Laurence. "O Ressurgimento da Narrativa. Reflexões Sobre uma Velha História". In: *Dossiê História-Narrativa. Revista de História*. No. 2, Campinas, IFCH-Unicamp, 1991, pp.13-37.
[16] VASCONCELOS, José Antônio. "A história e a sedução da narrativa". *In: Revista Uniandrade*.v.11/n.02, Julho – Dezembro 2010, pp.19-29.
[17] PINTO, Júlio Pimentel. *A pista e a razão. Leituras da ficção policial na história*. 2010. 309f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.152.

mulheres reais, modifica a história "oficial" que cerca essas pessoas. Ellroy trabalha "nos espaços entre os fatos para solapar, contradizer, deformar e reescrever a versão oficial".[18]

Além dos personagens reais, Ellroy imitou o tipo de registro da revista *Confidential*, uma publicação sensacionalista e de grande circulação nos Estados Unidos com números de 1952 a 1978. A *Confidential* foi uma revista muito popular, "expondo" escândalos e "denunciando" atores, cantores e dançarinos e todos aqueles envolvidos com o show *biz*. Em 1955, por exemplo, para se ter uma ideia do alcance da *Confidential*, sua tiragem chegou à marca de 5 milhões de exemplares, número superior a títulos como *Reader's Digest, Saturday Evening Post* e *Collier's*, publicações conhecidas por sua linha editorial conservadora.[19]

O que Ellroy fez foi criar, a partir do romance *Los Angeles – Cidade Proibida*, a revista ficcional *Hush-Hush*, que complementou partes da trama com dados desconhecidos pelos protagonistas. A *Hush-Hush*, como característico da imprensa marrom, preocupava-se em revelar segredos das celebridades e dos políticos da cidade. Como os números da revista acabam complementando a narrativa dos romances, pode-se imaginar que para o escritor a história tem uma forte conexão com o privado e o que é mantido oculto.

> Eu tenho os personagens da vida real fazendo coisas que eles não fizeram na realidade. Se há uma questão específica que eu não respondo sobre *Tabloide Americano* diz respeito ao que é real e ao que não é. Você deve manter as coisas ambíguas para o leitor. Você não quer que ele saiba onde a linha divisória entre fato e ficção termina, ou você destrói sua verossimilhança [*verisimilitude*]. Uma das maneiras de realizar isso em *Tabloide Americano* foi mostrar os personagens históricos em situações ficcionais. *Tabloide Americano* é historicamente válido. Os eventos históricos reais aconteceram de maneira similar como mostrados no livro. Fora isso, é tudo ficção.[20]

É no mínimo curioso notar a noção do romancista para algo mais próximo do "verdadeiro" (verossimilhança): quando a diferença entre ficção e realidade é justamente difusa. Suas histórias tornam-se mais críveis quando o leitor tem dificuldades em separar o inventado e o que de fato ocorreu.

A fala acima de Ellroy também suscita um assunto em específico: a zona entre ficção e verdade, propositalmente ambígua no texto do autor. Este é um tema, claro está, que não aparece apenas em sua narrativa, já que poderíamos dizer que é um aspecto presente em todo texto de natureza ficcional. Afinal de contas, em uma obra fruto de um processo de invenção e

[18] WALKER, Jonathan. "James Ellroy *as Historical* Novelist" *In: History Workshop Journal*. No. 53 (Spring, 2002). pp.181-204. p.183.
[19] WOLFE, Peter. *Like Hot Knives to the Brain: James Ellroy's search for himself*. Lanham: Lexington Books, 2005. p.180.
[20] POWELL, STEVEN (ed.). *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. p.81.

criação, haveria "regras" para abordar o(s) fatos históricos? Tem um romancista limites para romancear um fato histórico?

Além de contribuir com a tênue linha entre ficção e verdade e emprestar elementos do romance histórico, os livros de James Ellroy também desafiam os limites do próprio gênero policial, sendo muitas vezes difícil lê-los, caracterizá-los e classificá-los. Em seu conhecido ensaio "Tipologia do Romance Policial", Tzvetan Todorov definiu o gênero como sendo basicamente a história de um crime e a história de sua investigação e que os principais expoentes do gênero seriam aqueles que adicionariam ingredientes a essa relativamente simples fórmula.

> Poder-se-ia dizer que, a partir de certo momento, o romance policial sente como um peso injustificado os constrangimentos de tal ou tal gênero e deles se desembaraça para constituir um novo código. A regra do gênero é sentida como um constrangimento a partir do momento em que ela se torna pura forma e não mais se justifica pela estrutura do conjunto (...)[21]

Ellroy se desvia até mesmo do padrão de excepcionalidade identificado por Todorov, pois não está apenas tentando formar um "novo código" na ficção policial norte-americana. O autor também tenta redefinir os limites do romance policial (na mistura entre história e ficção e na construção da narrativa que mistura narração e excertos de imprensa) e da série policial (ao escrever um primeiro *Quarteto* e, vinte e dois anos depois, voltar à mesma série, com a promessa de um *Segundo Quarteto* situado em momento anterior). Para completar a equação, o autor desafia leitores, críticos e estudiosos ao empregar uma linguagem reacionária e conservadora.

A tese está distribuída em cinco capítulos, que tratam o *Quarteto de Los Angeles* como uma unidade – em detrimento, consequentemente, de uma análise separada de cada um dos quatro livros. Vemos como primordial ter como objeto principal o *Quarteto* (e não um romance específico dentro da série), uma vez que acreditamos que foi com o *Quarteto* que Ellroy aperfeiçoou algumas técnicas narrativas pelas quais tornar-se-ia conhecido, bem como a partir daí estabeleceu sua predileção por uma narrativa policial seriada.

No primeiro capítulo, analisamos as características singulares do *hard-boiled* norte-americano e como esse subgênero se afastou dos romances de "enigma ou analíticos", na nomenclatura de Ricardo Piglia, inaugurados com Poe em 1841. Ele culmina com as especificidades do *novo noir*, representado por autores tais como Dennis Lehane e James Ellroy, que testam os limites e elasticidades do gênero em sua vertente norte-americana. No

[21] TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do Romance Policial" *In: As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp.101-102.

segundo, falamos sobre as especificidades dos homens e mulheres personagens do *Quarteto* e como a dinâmica que os diferentes estratos sociais travam entre si refletem a sociedade errática e viciada que Ellroy quer delinear. No terceiro, a cidade de Los Angeles entra como um personagem, vista a partir das duas temporalidades evocadas na série, e dividida seguindo as duradouras segregações sócio espaciais que até hoje apresenta. No quarto, tratamos do tema da obsessão como principal característica da obra de Ellroy e as diferentes formas como ela transpassa o mundo ficcional. No quinto e último capítulo, a tese afasta-se um pouco do *Quarteto* para estudar as estratégias de Ellroy para criação de sua persona literária, o *Demon Dog*.

Por fim, nota-se (e advoga-se) que esta tese é escrita na primeira pessoa do plural. O *nós* na escrita acadêmica costuma ser um item polêmico, gerando aquiescência de alguns leitores e desaprovação de outros. Apesar do único nome que consta como de sua autoria, a pesquisa foi pensada e discutida numa relação de verdadeira tutoria. As ações descritas no plural, o que a princípio soa incongruente, de fato representam as inúmeras trocas entre professor e aluna e pesquisadora e seus pares ao longo de uma pesquisa de doutorado, cuja escrita é apenas o passo final.

1 – Do *hard-boiled* ao *novo noir*

> *"En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?"*
>
> (Ricardo Piglia*, Crítica e ficción*, p.16.)

O homem honesto nas ruas sórdidas

A tradição literária da qual James Ellroy faz parte é o *hard-boiled*, subgênero[22] da literatura policial surgido nos Estados Unidos durante os anos 1920. Nessa época, o país colhia os frutos de ter se tornado a primeira economia mundial com os negócios realizados durante a Primeira Guerra Mundial. Dois autores são comumente mencionados como aqueles que produziram os primeiros textos da linha "policial duro": Dashiell Hammett, que nos anos seguintes escreveria mais histórias para o *hard-boiled*, e Ernest Hemingway.

Cronologicamente, Hammett foi o primeiro, quando publicou na edição de dezembro de 1922 da revista *The Black Mask* o conto *The Road Home*, "O Caminho para Casa". No texto, o detetive Hagerdon corre o mundo no encalço de um criminoso, Barnes. Encontra-o em um barco num rio na Birmânia, onde boa parte da ação se desenrola. Recheado de frases e expressões em birmanês, o enredo consiste em Barnes tentando dissuadir Hagerdon de levá-lo de volta a Nova York. Muito diferente dos detetives Charles Dupin, Sherlock Holmes, Padre Brown, Hercule Poirot e o capitão Charles Hastings, que como muito vão ao interior do país resolver um mistério, o detetive de Hammett vai parar no outro lado do mundo para capturar um assassino: "No lugar do detetive reflexivo, fechado em seu escritório, instaura-se um personagem ativo, ágil, inserido no mundo e sujeito, portando, às dúvidas e aos riscos do quotidiano vivido ao lado do crime".[23]

Em 1927, Ernest Hemingway publicou na edição de março da *Scriber's Magazine* o conto *The Killers,* "Matadores" ou "Os pistoleiros" dependendo da tradução. A história se passa na pequena cidade de Summit, no estado de Illinois. Grande parte do enredo gira entorno da caça de Max e Al, assassinos profissionais, a um boxeador sueco, Ole Anderson. Narrado

[22] Destacamos aqui que o valor semântico atribuído ao prefixo é o de divisão e não o de inferioridade. Com isso, queremos dizer que não atribuímos um valor "menor" ao *hard-boiled* dentro de todo o *corpus* da narrativa policial, mas sim que as histórias assim caracterizadas *fazem parte* do gênero, especificadas por certas características que pretendemos apresentar ao longo do trabalho.

[23] PINTO, Júlio Pimentel. *A pista e a razão. Leituras da ficção policial na história*. 2010. 309f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.156.

em terceira pessoa, econômico nas palavras e nas explicações, o conta explora a inevitabilidade de um assassinato. Os assassinos chegam à cidade, o alvo está lá, e a morte da vítima é tão certa que nem é preciso descrevê-la. Além da ausência do crime propriamente dito, Hemingway não faz uso de outros elementos que caracterizaram os romances de detetives do século XIX: o crime, o mistério, a investigação e o detetive particular (acompanhado de perto por um ajudante).

Os textos de Hammett e de Hemingway abriram caminho para uma geração de autores norte-americanos, responsáveis por apresentar uma nova forma de contar as ficções detetivescas: James M. Cain, Ross Macdonald, Joseph Wambaugh e os dois nomes mais conhecidos do *hard-boiled*, o próprio Hammett e Raymond Chandler. E quais seriam as grandes diferenças das tramas do *hard-boiled* se comparado com as histórias detetivescas do século XIX e início do século XX protagonizadas por Dupin, Holmes, Poirot e outros?

De acordo com Ricardo Piglia, a narrativa detetivesca clássica inaugurada por Edgar Allan Poe em 1841, a que ele denominou "romances de enigma ou analíticos", usa o raciocínio como base para resolução de seus crimes. Já o *hard-boiled* norte-americano utiliza a experiência e a imersão do investigador na trama como peças fundamentais na investigação. A grande diferença entre os dois grupos seria que no "romance analítico" um detetive e seu ajudante investigariam (e resolveriam) um crime apoiado sobretudo na razão, na reflexão e na dedução, enquanto no *hard-boiled* o investigador se lança ao mistério e deixa-se levar pelos caminhos da investigação. Solucionar a charada, ou seja, os motivos e meios de ação do assassino, seria uma das premissas dos romances policiais "analíticos", ao passo que nos policiais duros a necessidade de explicação dos *comos* e *por quês?* pode tranquilamente ficar em segundo plano, já que os autores norte-americanos enfatizam a experiência cheia de percalços do detetive para tentar solucionar o crime. Como se pode observar, a divisão proposta por Piglia para os gêneros policiais leva em conta principalmente a maneira de atuar do detetive que busca resolver o caso.[24]

> As regras do policial clássico se afirmam sobretudo no fetiche da inteligência pura. Antes de mais nada há uma valorização da onipresença do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa. Dessa forma, a fórmula do romance é construída tendo a figura do investigador como pensador puro, como o grande racionalista que defende a lei e decifra os enigmas – e porque decifra os enigmas é o defensor da lei. [Em contrapartida, no *hard-boiled*] a série negra não parece ter outro critério de verdade que a experiência: o investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação produz fatalmente novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo

[24] PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986. p.59.

efeito é o descobrimento, a decifração.[25]

Segundo Júlio Pimentel, a nova variação do gênero policial abriu espaço para dois temas que a série detetivesca clássica não havia até então abordado: a possiblidade da denúncia e crítica social e "estratégias de reflexão para compreender a experiência histórica vivida", ou seja, um olhar mais agudo e crítico sobre a sociedade onde esse livro era lançado.[26] Consequentemente, muitas das histórias do policial duro são narradas em primeira pessoa pelo detetive, transformado em leitor e comentador de uma sociedade burguesa e capitalista a que não mais pertence. Por não ser mais um aristocrata, esse detetive tem um olhar crítico e muitas vezes cínico sobre seus empregadores ricos.

O tom crítico do *hard-boiled* residiria na figura do protagonista-detetive, tornado um tradutor da cidade "real e perigosa, descontrolada e selvática". Por "espelhar" essa cidade que cresce, com sua violência e inquietudes, a ficção policial norte-americana se imbuía assim de um "efeito de realismo", acertado em algumas obras, fracassado em outras.[27] Não deixa de ser irônico o fato de Pimentel notar que, em algumas obras do *hard-boiled*, o realismo, de tanto buscado, tornava-se, ao fim e ao cabo, mistificador e artificial. O excesso de violência, o apelo ao improvável e uma inclinação ao clichê/fórmula, acabou por criar um submundo fictício, que só existia para alimentar o gosto, o sadismo e *voyeurismo* de seu público leitor que se acostumara com essas histórias de violência: "Em outras palavras, o 'efeito de real' era obtido pela repetição da fórmula, e não pela disposição mimética da experiência real."[28]

O *hard-boiled* teve como berço de origem os novos centros urbanos da costa oeste dos Estados Unidos (Los Angeles e São Francisco principalmente), a última fronteira de expansão do país, ligando-se ao imaginário de deserto e exploração. O caubói do século XIX transformou-se no detetive "durão" do século XX, que não recusa casos porque, de um lado ainda detém um senso de justiça, e, de outro, porque precisa trabalhar. O detetive-narrador torna-se um comentador e cronista da sociedade das primeiras décadas do século XX, uma sociedade capitalista em essência e em rápido processo de mudança.

Se o *hard-boiled* se apresenta assim como uma ruptura com o gênero detetivesco clássico inglês, no interior deste subgênero e ao longo das diferentes gerações de seus autores, houve também inevitáveis mudanças. A língua inglesa, com um empréstimo do francês, deu conta de melhor nomear essas transformações, desde o mais genérico *crime novel*, passando

[25] Ibidem, p.60.
[26] PINTO, Júlio Pimentel. *op. cit.* pp. 155-156.
[27] Ibidem, p.156.
[28] Ibidem, p.170.

para o próprio *hard-boiled*, o *detective novel*, o *spy novel*, o *noir novel*, o *police novel* ou *police procedural*, o *thriller*, *psychological thriller* ou *psychological crime novel*, *mystery novel*, entre outros. A língua portuguesa conseguiu acompanhar quase todas essas modificações[29], mas para outras, manteve o termo original. Alguns autores até mesmo argumentam que essas diversas modificações no romance policial norte-americano ao longo do século XX e início do XXI refletem uma das marcas do gênero: sua mutação e versatilidade. Como argumenta Evelyne Keitel:

> A ficção policial é um gênero de variação. As variações são uma característica essencial e idiossincrática do gênero, ocorrendo em dois níveis diferentes: dentro do gênero (todo romance é uma reescrita dos romances que o precederam) e na obra de um autor (as aventuras do herói ou da heroína devem variar constantemente).[30]

Pode-se argumentar que houve mais mudanças além das que que Keitel documenta: uma diversificação na etnia e no gênero de seus heróis e de seus autores e formas cada vez mais experimentais de narrar e histórias que fugiam da estrutura da primeira geração do *hard-boiled*.

O surgimento de um novo estilo nas histórias de detetive nos Estados Unidos não representou um cessar na publicação dos romances de enigma, que perduraram pelo menos um século após a publicação do conto de Poe, "Os Crimes da Rua Morgue". Por um bom tempo, os dois subgêneros coexistiram, com a inglesa Agatha Christie como principal representante da tradição analítica.

No *hard-boiled* também se modifica a caracterização do agente e da instituição policial. À diferença do inspetor Lestrade, personagem de Conan Doyle, o policial não é mais descrito como um investigador obtuso, muitas vezes simplório, e sempre um passo atrás do detetive particular no encalço de uma pista do crime ou do próprio assassino. No *hard-boiled* os policiais saem de sua condição de coadjuvantes e têm as mesmas capacidades intelectuais que os detetives particulares para resolver os crimes. Na verdade, muitos deles são os protagonistas desses novos romances. Outra diferença fundamental é que no *hard-boiled* a instituição policial é invariavelmente descrita como corrupta e – como se verá nos romances de James Ellroy –, pela dimensão de sua corrupção, acaba se configurando como uma ameaça muito maior que os assassinos e seus crimes atrozes.

Os detetives particulares seguem conduzindo investigações independentes àquelas feitas pela polícia, mas agora não porque duvidam de sua inteligência, mas porque desconfiam

[29] Como exemplo, temos: romance policial duro, romance de mistério, romance de mistério psicológico. Observa-se, no entanto, como o termo "romance policial" não dá conta de diferenciar as histórias de mistério em que os investigadores são policiais e nas que são profissionais particulares.

[30] KEITEL, Evelyne. "The Woman's Private Eye View" *In: Amerikastudien/American Studies*, vol. 39 (1994). p.163.

de suas intenções e sua inclinação à corrupção. Com as histórias cujos heróis são policiais de suas cidades, em especial com James Ellroy, a relação fica ainda mais complexa, pois embora esses agentes da lei tenham que manter suas investigações oficiais e reportar a seus superiores, eles acabam realizando investigações paralelas, omitindo pistas e informes de suspeitos. Em outras palavras, nessa variante do *hard-boiled* o policial muitas vezes se volta contra sua unidade.

Agora em posição de igualdade, essa relação complexa entre a polícia o detetive protagonista que nasce no *hard-boiled* está entre um dos grandes avanços e ganhos de complexidade possibilitados pelo subgênero.

Outra explicação para a investigação concomitante à dá polícia que os investigadores particulares iniciam, é porque agora eles são profissionais contratados, seu trabalho seu ganha pão, "seus 25 dólares diários" (salário de Philip Marlowe, detetive de Raymond Chandler) e muito dificilmente podem se dar ao luxo de escolher que mistério solucionar.

> O policial torna-se um empregado, um "particular", e deixa de ser amador ou funcionário. Ele trabalha, daqui em diante, por rendimento, para um cliente sempre difícil de satisfazer e apressado. Portanto, não lhe é mais possível fechar-se num escritório para aí examinar à vontade índices ambíguos. Deve bater-se, arriscar-se, receber golpes e dá-los. Ei-lo no limite da legalidade, exposto aos incômodos da polícia oficial, sempre pronta a fazê-lo perder a licença. (...) Concebe-se que o estilo desse novo romance-problema será, à imagem de seu herói, duro, elíptico, desarrumado, hirsuto. É, na verdade, a uma refundição do romance-problema que vamos assistir.[31]

Grande parte da divulgação do *hard-boiled*, pelos menos de sua primeira geração, deu-se à revista norte-americana *Black Mask*, fundada em 1920 pelo jornalista H. L. Mencken e pelo crítico George Jean Nathan. Segundo Boileau e Narcejac, a revista começou publicando textos da tradição clássica de detetives, mas logo orientou sua linha editorial para "histórias de *hard-boiled*, de aventura, mistério e romance." Dashiell Hammett foi um grande colaborador da *Black Mask*, publicando ali seus cinco primeiros romances: *O Grande Golpe, Safra Vermelha, Maldição em Família, O Falcão Maltês* e *A Chave de Vidro*.[32] A *Black Mask* fez parte das chamadas *pulp magazines*, publicações mais baratas e que por isso (e também pela inegável qualidade de seus colaboradores) tinham grande tiragem. O termo em inglês "*pulp*" vem da polpa de celulose usada na fabricação do papel, mais barata, que as revistas usavam na impressão. Por essa razão, as histórias publicadas neste formato acabaram recebendo o termo "*pulp fiction*".

[31] BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991. p.58.
[32] Ibidem, p.59.

A *Black Mask* era também a vertente "popular" dos editores a fim de mitigar as perdas da revista literária de menor tiragem *The Smart Set*, editada por Mencken. A *Black Mask* atingiu seu ápice na década de 1930 e, além de Hammett, também tiveram ali publicadas histórias Raymond Chandler, Paul Cain, Frederick Nebel, Theodore Tinsley, entre outros.[33]

Contudo, o *hard-boiled* não entrou diretamente no cânon da literatura policial clássica, essa que também fora vista com ceticismo pelos críticos e casas editorais no século XIX, que muitas vezes hesitaram em atribuir ao romance policial a condição de gênero literário.

Segundo Piglia, tardou-se para que o *hard-boiled* fosse criticamente aceito porque, por muito tempo, o subgênero foi lido "com as pautas e os critérios impostos pela literatura de enigma", onde a ordem seria restaurada quando a investigação se resolvesse, sem grandes abalos à vida burguesa dos personagens. Frustrando críticos e leitores em suas expectativas, o romance *hard-boiled* parecia assim "confuso, caótico e a versão degradada de um gênero refinado e harmônico".[34] Soma-se à avaliação de Piglia, o fato da natureza violenta dos crimes descritos no *hard-boiled* e o veículo onde eram primeiramente publicadas.

Um dos trabalhos mais famosos entre os "detratores" do *hard-boiled* é a coletânea de textos de Edmund Wilson, crítico e revisor de revistas tais como a *The New Yorker* e a *The New York Review of Books*. Em títulos sugestivos tais como "Por que as pessoas leem histórias de detetives? e "Quem se importa com quem matou Roger Ackroyd?", Wilson lamentou a predileção dos leitores por autores tais como Rex Stout, que explorariam a violência "gratuita", o "derramamento de sangue" e a "brutalidade policial". O saudosismo de Wilson é pelo conto policial chamado "ideal": o que prima pelo raciocínio, pela resolução do enigma e que de preferência tenha sido escrito por Arthur Conan Doyle.

> As velhas histórias de Conan Doyle tinham uma perspicácia, uma poesia de conto de fadas emanada das carruagens, as sombrias hospedagens londrinas e bucólicas casas do interior que seria impossível para Rex Stout duplicar com sua descrição da moderna Nova York; [além disso], as surpresas eram muito mais interessantes: [com Donan Doyle] havia pelo menos um quarto com um sótão escondido ou uma cobra treinada para se enrolar numa corda, enquanto em Nero Wolfe (...) a solução do mistério não é nem fantástica nem inesperada.[35]

Na América Latina, Jorge Luis Borges expressou com muito mais sofisticação seu descontentamento com o *hard-boiled*. Curiosamente, o autor argentino escreveu um dos contos considerados mais complexos da literatura policial, *La muerte y la brújula*, dito por Piglia como

[33] GOULART, Ron. *The Dime Detectives*. New York: Mysterious, 1988. pp.101-102.
[34] PIGLIA, Ricardo. *op. cit.* p.59.
[35] Cf. "Why do People Read Detective Stories?" e "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?" *In:* WILSON, Edmund. *Classic and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties*. New York: Farrar, Straus and Company, 1950. p. 233.

"o *Ulysses* do conto policial", dado que com esse texto, o "gênero chega a sua culminação e se desintegra". Apesar do tom de crítica, é Piglia novamente quem ressalta que o objetivo de Borges era preparar caminho para a recepção de seus próprios textos, "tratando de fazer conhecer um tipo de relato e de manejo da intriga que estava no centro de sua própria poética".[36] Ao identificar o que via como simples e insuficiente na literatura policial norte-americana, Borges indicava a seu leitor os erros que ele trataria de resolver com um dos textos definitivos do gênero. Diz Borges:

> Atualmente, o gênero policial decaiu muito nos Estados Unidos. O gênero policial é realista, violento, e também um gênero de violências sexuais. Em todo caso, praticamente desapareceu. A origem intelectual da narrativa policial tem sido esquecida. Ela se mantém na Inglaterra, onde ainda se escrevem romances muito tranquilos e onde a história transcorre em uma aldeia inglesa; aí tudo é intelectual, tudo é tranquilo, não há violência, não há grandes derramamentos de sangue.[37]

Entre os defensores do *hard-boiled*, um de seus escritores posteriormente mais célebres: Raymond Chandler. Em defesa do *hard-boiled* e comentando criticamente a obra de Dashiell Hammett, a quem muito admirava, Chandler publicou em 1944 o ensaio-manifesto "A Simples Arte de Matar". Ao longo do texto, o autor ponderou que o *hard-boiled* deveria ser tomado numa chave de leitura diferente da feita do conto de raciocínio do detetive inglês. Com frases que acabaram celebres como "Hammett tirou o assassinato de dentro do vaso veneziano e jogou-o numa ruela qualquer", Chandler argumentou que o que fez o *hard-boiled* (e que ele também estava começando a desenvolver) era retratar os assassinatos fora do ambiente bucólico do campo ou extravagante-burguês da cidade, colocando-o nas ruas sujas e violentas da cidade grande. De qualquer forma, como também ressaltou, essa cidade ainda em formação, com leis elásticas ou até inexistentes, refletia muito melhor o contexto de criação do *hard-boiled* do que o campo europeu ou suas cidades centenárias. Era uma literatura policial *diferente* e não melhor ou "mais real" porque brutal:

> Em tudo aquilo que pode ser chamado de arte existe uma qualidade de redenção. (...) *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 um homem completo e um homem comum e, contudo, um homem fora do comum. *Ele deve ser, para usar um clichê, um homem honrado* (...). Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. [grifos nossos][38]

Embora violento e gráfico em suas descrições, é preciso observar que os escritores da primeira geração do *hard-boiled* caracterizaram seu personagem principal ainda dotado de uma

[36] PIGLIA, Ricardo. *op cit*. 1986. p.60.
[37] BORGES, Jorge Luis. "O conto policial" *In: Obras Completas*. Vol. 4. 1975-1988. São Paulo: Globo, 1999. p. 229.
[38] CHANDLER. *A Simples Arte de Matar*. Porto Alegre: L&PM, 1998. p. 412.

série de princípios e valores, como advertiu Chandler em seu ensaio: seu detetive deve ser um "homem honrado" justamente para poder caminhar "pelas ruas sórdidas". Se agora o policial transita pelas ruelas e ruas sórdidas da cidade grande da América, ele, contudo, não se deixa corromper por ela. A visão do detetive com moral inabalável não está presente apenas em Chandler. Em *Safra Vermelha*, livro de 1929 de Dashiell Hammett, o detetive Op recorre a uma combinação de força policial, políticos corruptos e gângsteres para limpar a cidade de Personville. A violência é enfrentada com violência. Contudo, a sua lealdade ao emprego lhe impede de aceitar qualquer tipo de suborno; de fato, parece que sua natureza incorruptível o deixa imune ao fascínio (e perigos) do dinheiro. O detetive está tão aguerrido a sua investigação que não se deixa nem mesmo seduzir. Quando uma mulher se insinua para ele, sua reação é uma brutal rejeição; depois, para se livrar dela, dá-lhe um tiro na perna, mas não sem certo remorso. "Eu nunca tinha atirado numa mulher antes. Foi estranho para mim".[39]

O pequeno excerto do parágrafo anterior também dá indícios de como as mulheres foram tratadas na primeira geração do *hard-boiled*. Megan Abbott, estudiosa e escritora de romances policiais, em *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*, comenta como no início do subgênero, aos personagens femininos coube quase sempre o papel de *femme fatale*, atuando numa chave de desejo ou de distração para o protagonista masculino.[40] Entre os autores da primeira geração, as mulheres compuseram uma minoria, com as notáveis exceções de Dorothy B Hughes, autora de *In a Lonely Place*, de 1947, (adaptado para o cinema em 1950 por Nicholas Ray); Margaret Millar, autora de *Beast in View*, de 1956, e esposa de Ross Macdonald e Patricia Highsmith, autora da popular série estrelando Tom Ripley.

A desigualdade de gênero entre os autores do *hard-boiled* também (e ainda) se vê refletida nas principais premiações e nas listas de indicações de jornais e revistas. Das 65 edições do prêmio Edgar Allan Poe, dado pela Associação dos Escritores de Mistério dos Estados Unidos, em teoria o maior prêmio do gênero naquele país, apenas em 16 ocasiões uma mulher venceu na categoria de Melhor Romance – com um incômodo hiato de 14 anos entre 1971 a 1985. Em 2019, após mais e mais mulheres serem autoras de *best-sellers*, contribuindo

[39] HAMMETT, Dashiell. *Safra Vermelha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.112.
[40] ABBOTT, Megan. *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. p.32. Na verdade, como adiciona a autora, personagens que se desviavam da chamada "norma" heterossexual eram comumente descritos em linhas derrogatórias, como por exemplo o capanga Joel Cairo, de *O Falcão Maltês*, de Dashiell Hammett, lembrado por seu estilo afeminado, e descrito como "queer" e "fairy" pelo protagonista Sam Spade e por sua contratante Brigid O'Shaughnessy. Idem, ibidem.

igualmente (ou se não mais[41]) para a última retomada do gênero na forma de *thrillers*, o *Sunday Times* publicou uma lista dos 100 melhores livros de mistério e espionagem desde 1945.[42] Entre as obras citadas, apenas 28 foram escritas por mulheres. Alguns avaliadores podem tentar relativizar a desigualdade de gêneros presentes nestas listas, citando os mais diversos argumentos. No entanto, não se pode descartar o papel de formação literária e influência que essas seleções exercem em leitores, leitores em formação e consumidores.

A despeito do ceticismo de alguns leitores e críticos sobre sua qualidade, o *hard-boiled* tornou-se um sucesso entre o público. Durante a década de 1940 sua fama se solidificou devido a três principais eventos: o surgimento da impressão em brochura (*paperback)*[43] em 1945, as inúmeras adaptações fílmicas em Hollywood[44] e a cunhagem de um novo termo para descrever justamente esses filmes lançados: *film noir*. Em 1945, na França, a editora Gallimard começou a publicar traduções de romances policiais norte-americanos e britânicos, dando o nome de *Série Noire* à coleção. Entre 1946 a 1953 a Gallimard já havia editado em francês as principais obras de Chandler, Hammett, W.R. Burnett, William McGivern e David Goodis. Na apresentação da coleção, seu editor, Marcel Duhamel, enfatizou o extremo e o exagerado como características intrínsecas desse novo tipo de ficção policial: "(...) aí encontramos a violência — sob todas as formas, e mais particularmente as abominadas — o espancamento e o massacre. A imoralidade está ali à vontade, tanto quanto os bons sentimentos. Está também presente o amor — de preferência bestial — a paixão desenfreada, o ódio sem piedade..."[45] Parece ser que Duhamel estivesse descrevendo até mesmo uma variação dentro do *hard-boiled*, que começou a aparecer no início da década de 1950, quando o detetive afasta-se cada vez mais de uma visão

[41] Em 2017, segundo o *The Guardian*, autoras dominaram a lista de livros mais vendidos naquele ano na Inglaterra. Figuraram entre as dez primeiras Margaret Atwood, Sarah Perry, Helen Dunmore, Naomi Aldernan, Elena Ferrante, Ali Smith, Zadie Smith, Maggie O'Farrell and Arundhati Roy. O único homem, na sexta posição, foi o japonês Haruki Murakami. Cf. https://www.theguardian.com/books/2018/jan/17/margaret-atwood-female-writers-dominated-2017s-literary-bestsellers-figures-show (Acesso em 27 de setembro de 2019)

[42] Cf. https://www.thetimes.co.uk/article/the-100-best-crime-novels-and-thrillers-since-1945-dgwbfxwbd (Acesso em 28 de novembro de 2019)

[43] A publicação em brochura era uma opção intermediária em termos de custo, ficando entre a custosa capa dura e as de papel *pulp*. Além de baratear os custos com tiragem, a brochura chegava mais rápido às livrarias e bancas. As primeiras editoras de romances policiais a lançarem títulos em brochura foram a Gold Medal e a Lion Books.

[44] A lista de adaptações de sucessos literários do *hard-boiled* é extensa. Além disso, muitos desses filmes foram sucessos críticos e comerciais e seguem até hoje aclamados por suas realizações técnicas. Para citar alguns dos títulos mais conhecidos temos: *O Falcão Maltês* (The Maltese Falcon, 1941), *Um Retrato de Mulher* (The Woman in the Window, 1944), *Pacto de Sangue* – com roteiro de Raymond Chandler (Double Indemnity, 1944), *À Beira do Abismo* – adaptação de *O Sono Eterno* e com roteiro de William Faulkner (The Big Sleep, 1946), *O Terceiro Homem* (The Third Man, 1949), *Sunset Boulevard* (1950), *Janela Indiscreta* (Rear Window, 1954), *A Morte num Beijo* (Kiss Me Deadly, 1955), *Um Corpo que Cai (*Vertigo, *1958), Intriga Internacional* (North by Northwest, 1959), e, décadas depois, *Chinatown* (1974). Desses, todos, menos *Um Retrato de Mulher* e *À Beira do Abismo*, estão na atual lista do *American Film Institute* (AFI) dos 100 melhores filmes norte-americanos de todos os tempos.

[45] *Apud* TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.97.

ainda maniqueísta e idealizada de sua profissão e suas virtudes para ficar cada vez mais suscetível aos perigos e seduções da cidade, da investigação e da *femme fatale*.

Em 1946, talvez impulsionados pelo sucesso editorial da série negra da Gallimard, os críticos de cinema franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier publicaram os dois primeiros ensaios a denominar *film noir* os filmes norte-americanos adaptados de romances policiais ou que tinham trama semelhante ao gênero literário.[46] Em ambos os ensaios, os autores celebravam a nova safra de filmes norte-americanos a "fazer filme de verdade", afastando-se da estética das grandes produções de estúdio da chamada Era de Ouro de Hollywood, que perdurara até a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Essas novas produções tinham ângulos de filmagem mais audaciosos, fotografia de grande contraste e uma atmosfera angustiante. Como resultado do racionamento imposto a Hollywood e o consequente brusco corte nos orçamentos para os filmes em nome do "esforço de guerra", as fumaças e as sombras também tentavam maquiar os sets feitos de material mais barato e claramente fabricados.

Como lembra Lee Horsley, curiosamente, a crítica ou o cinema norte-americanos não adotaram imediatamente o novo termo para falar sobre os filmes produzidos no país, só passando a empregá-lo a partir da década de 1970.[47] Até então, os "filmes noir" eram chamados pelos norte-americanos simplesmente de filmes de suspense (*suspense pictures*), histórias de crime (*crime stories*), thrillers psicológicos (*psychological thrillers*) ou dramas (*melodramas)*. Exatamente nos anos 1970 dois estudos sobre cinema, hoje considerados seminais, "Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir", de Raymond Durgnat, e "Notes on Film Noir", de Paul Schrader, deram início ao hábito de denominar *noir* filmes que só haviam recebido até então esta terminologia com teóricos estrangeiros.

No campo da literatura, a associação *noir* e *hard-boiled* veio ainda depois, a partir da década de 1980. Em 1984, o autor e editor Barry Gifford fundou a editora Black Lizard Books, e, na ocasião da reedição de três livros de Jim Thompson, *1280 Almas*, *Uma Mulher Infernal* e *Os Implacáveis* por seu selo, ele usou pela primeira vez o termo *noir* como adjetivo para as obras. No prefácio dos três livros, Gifford escreveu: "Os franceses parecem apreciar melhor do que nós o tipo de terror de Thompson. *Roman noir*, literalmente 'romance negro', é um termo

[46] Cf. Jean Pierre Chartier, 'The Americans Are Making Dark Films Too' e Nino Frank, 'The Crime Adventure Story: a New Kind of Detective Film' In: HORSLEY, Lee. *The Noir Thriller*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009. p.90.
[47] Idem, ibidem.

reservado especialmente para romancistas como Thompson, Cornell Woolrich e David Goodis."[48]

A própria intersecção entre termos *noir* e *hard-boiled* é alvo de questionamento de parte da crítica literária. Na visão de Megan Abbott, *hard-boiled* e *noir* seriam dois subgêneros distintos, não sendo possível empregá-los de forma intercambiável. Para a autora, a grande diferença seria que nas obras *noir* cai o imperativo de restauração da ordem, que se torna possível (e normalmente é alcançada findada a história) com a chegada do detetive particular do *hard-boiled*. Para Abbott, o *noir* é reflexo do pessimismo, florescendo em tempos de grande desesperança na sociedade, após eventos de crise. Seus personagens principais, amorais, de alguma forma refletiriam esse sentimento de descrença. Foi por isso que, segundo a autora, o *noir* teria feito sucesso em momentos de desesperança na sociedade, como nos anos 1940, depois da Segunda Guerra, e nos anos 1970, após o Watergate e durante a Guerra do Vietnã. Nesses períodos, "quando certas estruturas de poder parecem não fazer sentido", os leitores "tendem a simpatizar com personagens que desconfiam ou operam fora dos sistemas de governo dessa sociedade." Esse tipo de protagonista que vive às margens do sistema ou o desafia seria possível no *noir*, mas não no *hard-boiled*. Enquanto o detetive ou o protagonista do *noir* é um personagem de quem se pode esperar de tudo (indiferença, ganância, corrupção), o detetive do *hard-boiled* ainda representa o incorruptível numa sociedade viciada.[49] O autor Luc Sante, citado no artigo "Style Noir", publicado no *The New York Times* em setembro de 1997, por ocasião do lançamento de *Los Angeles – Cidade Proibida*, comentou como "*Noir* não é necessariamente sobre um crime, mas sobretudo sobre um dilema existencial. É sobre isolamento e um amplo e inespecífico medo – um tipo de medo de ser".[50]

Acreditamos que categorizações como a de Abbott, num cenário mais pessimista, possam impedir de apreciar o inegável aumento de complexidade que o *hard-boiled*, ou o *noir*, ou o gênero híbrido nascido da função dos dois subgêneros, trouxeram para o romance policial. Ao invés de indicar o que cada um – *hard-boiled* ou *noir* - comporta ou não em termos de caracterização dos personagens, poderíamos imaginar que um se conectou ao outro. O resultado foi muitas vezes obras difíceis de se classificar, novas, desafiantes, mas que mantiveram a ficção policial norte-americana (e mundial) viva pelas décadas que se seguiram.

[48] Idem, p.99.
[49] Cf. ADAMS, Annie. "Megan Abbott on the Difference Between Hardboiled and Noir" *In: Literary Hub* https://lithub.com/megan-abbott-on-the-difference-between-hardboiled-and-noir/ Acesso em 02 de dezembro de 2019.
[50] HAMILTON, William H. "Style Noir". *In: The New York Times*. https://www.nytimes.com/1997/09/14/style/style-noir.html Acesso em 03 de dezembro de 2019.

James Ellroy, também citado no artigo “Style Noir” também empregou o termo *noir* para falar de romances policiais contemporâneos – os dele incluídos, exemplificando que hoje o termo também é usado numa chave indiscriminada, mesmo que alguns dos romances descritos como *noir* mais se aproximem do *hard-boiled*. “As pessoas adoram o sombrio e gostam de tocá-lo. O *noir* é uma forma de vivê-lo e excitar-se com isso, ao mesmo tempo em que se mantém uma distância segura do perigo".[51]

Outra opção é visualizar o *novo noir* como resultado desse sincretismo, embora essa terminologia não seja consenso entre os críticos.[52] "Você não pode tirar um estilo de suas raízes", argumentou Paul Schrader, "e as raízes do filme *noir* são a Segunda Guerra Mundial, o expressionismo alemão, o existencialismo e Freud, vistos sob o filtro da cultura pop". Como a crise central em torno da qual o filme *noir* girou, a Segunda Guerra Mundial – o evento de crise a que alude Abbott – é o subtexto do movimento e os dramas criminais da época podem ser vistos como representações metafóricas do impacto traumático da guerra em questões como masculinidade, violência e patriarcado. Como lembra Foster Hirsch, em *Detours and Lost Highways: a Map of the New Noir*, e de cuja obra emprestamos o termo *novo noir*, para muitos críticos o cinema *noir* teria se encerrado com o *thriller* de suspense *A Marca da Maldade*, dirigido por Orson Welles em 1958, a epítome do gênero e também o seu final. Hirsch pergunta-se, ainda no começo de seu estudo, do que poderíamos chamar os filmes ou livros lançados após o ano de 1958, que conteriam múltiplos aspectos do *noir*, mas estariam temporalmente fora do seu espectro. Para Hirsch, o termo *novo noir* seria válido e poderia ser aplicado a obras que tentaram emular os temas, cenários e preocupações do *noir*, mas que, por sua época posterior e por essa tentativa que acabou em muitos casos forçada e artificial, transformaram-se em pastiches dos filmes e romances dos anos 1940 e 1950. Sendo assim, convencionou-se chamar de “*noir* clássico” as obras lançadas entre o período de ouro do gênero. Um dos casos emblemáticos de Hirsch do *novo noir* é justamente o filme *Los Angeles – Cidade Proibida*, aclamado criticamente justamente pela volta à “atmosfera *noir*” depois de um período de hiato como produções dessa natureza entre os filmes lançados para concorrer aos Oscars.

[51] HAMILTON, William H. *op. cit.*

[52] Durante um painel no terceiro Festival de Cinema de Nova York, em abril de 1997, o cineasta e teórico *noir* Paul Schrader alegou que o *noir* era "um movimento e, portanto, restrito no tempo e no espaço, como o neorrealismo ou a New Age" e que o conceito de *novo noir* era, portanto, “uma miragem”. Ao concordar com a "impossibilidade" de *noir* pós-1958, um colega da mesma mesa, o cinematografista Michael Chapman, definiu *noir* como "a resposta a uma situação histórica teórica que já não existe mais. As técnicas usadas no *noir* ainda estão disponíveis e são usadas o tempo todo - mas a alma não está mais lá.” Apud HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: a Map of the New Noir*. New York: Limelight Editions, 1999. p.19.

O detetive falho e policial

A figura do detetive incorruptível e quase um celibatário, por exemplo, não será levada adiante nas próximas gerações do *hard-boiled* (e nem pelo *film noir* de Hollywood) que, embora continuem reproduzindo a matriz violenta do subgênero, cada vez mais deixarão seu protagonista suscetível aos vícios que o rodeiam. Um dos exemplos mais notáveis da subversão da natureza inabalável do detetive apareceu no romance *O assassino em mim*, de 1952, escrita por Jim Thompson e publicada em *paperback*. Na história, Lou Ford, um xerife texano de uma pacata cidade, esconde sob sua fachada legal sua natureza como estuprador e assassino. Ford abusa de seu posto e posição dentro da comunidade como forma de encobrir seus crimes. Mais de meio século depois, o também escritor Denis Lehane, em sua resenha publicada no jornal *The New York Times* do último livro de James Ellroy, *Perfidia*, comentaria como seus personagens investigadores, caracterizados no limite da subversão, faziam-no lembrar da obra de Thompson.[53]

Pode-se até mesmo argumentar que Hollywood contribuiu na modificação da literatura *hard-boiled* na passagem de sua primeira para a segunda geração. Isso se deu principalmente porque muitas das obras que foram adaptadas, se continham um suspense, não se limitavam mais à figura do detetive particular como o certeiro protagonista. William Lindsay Gresham, Horace McCoy e William P. McGivern, autores cujos livros foram para o cinema, "tinham como protagonistas toda espécie de homem, menos o detetive particular: homem violentos, criminosos, policiais corruptos, assassinos e psicopatas."[54]

É preciso salientar que com essa mudança na caracterização do personagem principal nas próximas gerações do *hard-boiled* que estamos destacando não queremos dizer que houve uma "evolução" no gênero, ou seja, que os autores contemporâneos do *hard-boiled* sejam "melhores" que Chandler ou Hammett. Trata-se, a nosso ver, de uma tentativa desses autores e autoras de conferir autenticidade à sua obra, afastando-a em certa medida dos textos fundadores do gênero. Além disso, vemos como um movimento natural dos escritores, explorando, obra após obra, os limites e variações do subgênero.

[53] Cf. LEHANE, Denis. "The Big Sweep". *In: The New York Times*. Edição de 7 de setembro de 2014. https://www.nytimes.com/2014/09/07/books/review/james-ellroys-perfidia.html Acesso em 16 de outubro de 2019.

[54] HORSLEY, Lee. *op. cit*. p.92.

James Ellroy também está entre aqueles que identificam um certo maniqueísmo dos detetives da primeira geração, tratando também de refutá-lo. Em sua obra saem os detetives particulares incorruptíveis e entram os policiais que se vendem, se apaixonam, traem (amigos e mulheres) e até mesmo que matam por encomenda. É o crápula do escritor italiano Massimo Carlotto, de romances como *Arrivederci amore, ciao!*, com um distintivo policial e sob a proteção do Estado.

> Charles Silet: Você declarou que o policial substituiu o detetive particular como o centro de novela *hard-boiled*. Por que você acha isso?
> James Ellroy: Porque, para parafrasear Evan Hunter, "A última vez que um detetive particular investigou um assassinato foi nunca!". Porque Joseph Wambaugh ascendeu e tornou-se o mais importante escritor de intrigas realistas desde Dashiell Hammett.[55]

Numa tentativa de se contrapor a Chandler, Ellroy constantemente reforça em suas declarações que seus personagens derivam de "dentro do sistema", isto é, da polícia – alimentando-se dele e dele tirando proveito, seus parasitas [*toadies*].

> James Ellroy: O que mais odeio sobre a novela policial é a sensibilidade de Raymond Chandler – "Nas ruas sórdidas da cidade grande, é preciso haver um homem que não tenha medo". Por entre ruas suspeitas é preciso haver um homem que não tenha medo e faça a diferença. Há aqui um institucionalizado "senso de rebelião", saído por sua vez de um liberalismo barato que eu desprezo. É sempre o rebelde. É sempre o detetive particular contra o sistema. Isso não me interessa. O que me interessa são os parasitas do sistema.
> Paul Duncan: Aqueles que devem fazer o trabalho sujo.
> James Ellroy: Exatamente. Os capangas da história. [56]

Notemos como para Ellroy aqueles que "fazem a diferença" são necessariamente os policiais. O ceticismo do autor com respeito aos detetives particulares se dá porque estes não teriam os meios, isto é, a estrutura e o aparato da instituição policial para levar a cabo uma investigação da mesma forma que aqueles dentro dela (detetives e policiais) teriam. Enquanto Ellroy põe em descrédito o que ele chama de "sensibilidade" de Chandler, Piglia, por sua vez, nomeia como "moralismo": "(...) em Chandler tudo está corrompido menos [Philip] Marlowe, profissional honesto que faz bem seu trabalho e não se contamina; na verdade, parece uma realização urbana do *cowboy*."[57]

Em contrapartida, destacamos que há um elemento da matriz do *hard-boiled*, percebido especialmente nas histórias de Hammett, que é seguido à risca por Ellroy em todos os livros do *Quarteto*: a crise moral das elites da cidade. Se nos romances de Chandler, famílias como os Sternwood, Wades, Potter e Loring constroem suas fortunas a partir de atividades

[55] POWELL, Steven (org). *op. cit.* p.48.
[56] *Ibidem*. pp. 84-85.
[57] PIGLIA, Ricardo. *op. cit.* p. 62.

questionáveis, a forma de enriquecimento dos Sprague, Exley, Kafesjian e Herrick, sobrenome dos núcleos abastados do *Quarteto de Los Angeles*, obedece a uma lógica semelhante. Em alguns dos romances de Ellroy, a história de enriquecimento desses personagens está ligada às histórias dos assassinos. Um dos assassinos de *Dália Negra* é um dos Spragues, a matriarca Ramona, uma mulher enlouquecida pelo abuso do álcool e das drogas e com um marido agressor e adúltero. Seu comparsa no crime é um ex-amigo do patriarca Sprague, que teria enriquecido com ele se não tivesse sido enganado e mutilado pelo mesmo. Em *O Grande Deserto*, o enriquecimento ilícito dos Kafesjian e Herrick com bebida clandestina durante a Lei Seca desencadeia uma série de acontecimentos que levam ao trauma de infância do assassino Davis Bullock. Há a sugestão de que se os sócios não tivessem vendido bebida adulterada, os pais de Bullock não teriam morrido pelos efeitos colaterais causados pela bebida batizada. Sobre este tom de denúncia de uma classe média alta abastada dentro do *noir*, Mike Davis comenta:

> Juntos, eles [autores] retrabalharam radicalmente a figura metafórica da cidade, usando a crise das classes médias (raramente os trabalhadores ou os pobres) para expor como o sonho se transformou em pesadelo. (...) em toda parte o *noir* insinuava desprezo por uma cultura empresarial depravada, ao mesmo tempo que procurava uma maneira crítica de escrever e de fazer cinema dentro dela.[58]

Na passagem, Mike Davis se refere a toda uma geração, não apenas de escritores, mas de todos os artistas que contribuíram para a cultura *noir* (e isso inclui necessariamente o cinema), muitos deles refugiados antifascistas que chegaram à Califórnia ao longo da década de 1930. Chandler e Hammett, além de terem várias de suas obras adaptadas ao cinema, trabalharam diretamente em Hollywood escrevendo roteiros. Embora ambos os autores tenham avaliado negativamente sua passagem pela indústria cinematográfica, sendo *The Little Sister* (1949), o relato indireto de Chandler sobre esse episódio, Mike Davis enxerga na postura do detetive privado Philip Marlowe uma visão do próprio Chandler sobre aqueles que o empregaram no cinema: "O Marlowe de Chandler, pela mesma razão, simbolizava o pequeno empresário preso à engrenagem de disputa com gangsteres, policiais corruptos e ricos parasitas (que, aliás, em geral também eram seus empregadores) – um simulacro romantizado da relação do escritor com escribas de aluguel e chefões dos estúdios".[59]

Entre a primeira geração do *hard-boiled* e Ellroy e seus contemporâneos, Joseph Wambaugh e Ross Macdonald seriam os principais nomes do que se convencionou chamar

[58] DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzo*: escavando o futuro de Los Angeles. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009. p.52.
[59] Ibidem, p.71.

"segunda geração do subgênero" (também algumas vezes descrita como "herdeira" da primeira geração[60]), com romances publicados a partir da década de 1950. Além de um menor maniqueísmo do personagem principal, como já apontamos aqui, outra novidade dessa geração foi transformar a força policial – não um policial em particular, mas toda a corporação – como a principal protagonista de suas obras. Saem assim um pouco de cena os detetives particulares que têm as investigações como seu ganha pão e entram os homens e mulheres que fizeram do combate ao crime e a manutenção da ordem sua carreira. Wambaugh, ele próprio um ex-policial do LAPD, preocupou-se sobretudo em explorar os meandros da estrutura policial da cidade de Los Angeles, empregando como personagens desde os recrutas até os capitães da polícia em obras como *The New Centurions* (1971), *The Onion Ring* (1973), *Divisão Hollywood* (2006), *Os Corvos de Hollywood* (2008), entre tantos outros títulos do prolífico autor. Com Wambaugh, os leitores tiveram ficções policiais vistas a partir da instituição organizada pelo Estado para combater o crime e investigá-lo.[61]

Wambaugh não foi o único a trazer a corporação policial para o centro das tramas do *hard-boiled*. Além dele, Ed McBain, Chester Himes, Patricia Cornwell, James Ellroy, Thomas Harris, Michael Conelly, Robert Crais, Tess Gerritsen, Tony Hillerman, James Patterson, Kathy Reichs são os principais nomes a compor o que Peter Messent chamou de "*police novel*": (...) Enquanto os romances de detetives particulares apoiam-se na transgressão individualista dessa profissão, o romance policial enfatiza o procedimento e o trabalho coletivo".[62]

Essa segunda geração do *hard-boiled*, por ter publicado a partir dos anos 1950, também contribuiu para questionar a representação dos Estados Unidos do pós-Guerra como uma "sociedade consensual", alienada em sua própria prosperidade. Ao descrever um país como palco de "desavenças, de opressão, e, também, da desigualdade, (...) a literatura *noir* forneceu um relato que desafiava o consenso de uma América feliz e conformista". Além da provocação da literatura, outras áreas do conhecimento, como as ciências sociais e a filosofia também

[60] Em texto publicado no jornal *The Guardian*, o também escritor Tobias Jones descreveu Macdonald como um dos membros da "santíssima trindade dos escritores policiais norte-americanos", [no entanto] "superando seus predecessores Chandler e Hammett, ao escrever romances policiais carregados de pesar e de Freud". Cf. JONES, Tobias. "A passion for mercy." *In: The Guardian*. Edição de 1 de agosto de 2009. https://www.theguardian.com/books/2009/aug/01/ross-macdonald-crime-novels Acesso em 18 de setembro de 2018.

[61] BRUCCOLI, Matthew & LAYMAN, Richard. (orgs.). *Hardboiled Mystery Writers: Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross Macdonald: A Literary Reference.* New York: Carroll & Graf, 2002. p.113.

[62] MESSENT, Peter (ed.). *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. London; Chicago: Pluto Press, 1997. p.12.

apontaram os malefícios de uma sociedade cada vez mais consumista e corporativista.[63] Se seguimos a lógica de Megan Abbott, a produção do período, mais próxima ao que ela define como *noir*, estaria representando uma época de falência moral da sociedade, que acabara de passar por uma experiência traumática como a Segunda Guerra Mundial.

A ficção policial se pluraliza

Além de Wambaugh, há outros autores que iniciaram sua carreira no final do período da segunda geração ou como herdeiros dela e que ainda estão em atividade. É o caso de Lawrence Block, Michael Conelly e, já se aproximando do que se poderia chamar uma terceira geração, James Ellroy, Thomas Harris, Denis Lehane e Walter Mosley. A partir dos anos 1970 houve também um aumento considerável do número de mulheres no gênero, seja como escritoras ou como personagens estrelando as histórias. Segundo Priscilla Walton e Manina Jones, o número de personagens detetives mulheres passou de treze nos anos 1970 para mais de 360 nos anos 1990.[64] Os primeiros nomes de escritoras a despontar nessa época foram Marcia Muller, Sara Paretsky, Sue Garfton e Patricia Cornwell. Dos três casos citados, as três primeiras optaram por situar seus detetives particulares no contexto das histórias de *hard-boiled* da primeira geração, e Cornwell, no ambiente do "*police novel*", na terminologia de Peter Messent. Das heroínas criadas por essas autoras, a personagem de Paretsky, V.I. Warshawski, é a mais abertamente feminista. A detetive particular, que apareceu pela primeira vez no romance *Indemnity Only*, de 1982, mostra sua força ao lidar física e emocionalmente com os criminosos que ela busca.

Hoje, num cenário editorial muito mais promissor a caminho de uma igualdade de gêneros, lembremos como os últimos dois romances policiais de grande sucesso foram escritos por mulheres: *Garota Exemplar* (2012), da norte-americana Gillian Flynn e *A Garota no Trem* (2015), da inglesa Paula Hawkins, que superaram, ambos, a marca de 15 milhões de livros vendidos no mundo. A mudança trazida pelo aparecimento na cena literária de escritoras de *hard-boiled* e suas heroínas foi de tamanha importância que, para Mary Hadley, o que houve nos anos 1980 foi praticamente uma "revolução no gênero":

> Essas e outras escritoras mudaram o romance policial para sempre ao levar o gênero para novas direções, como um meio de discussão de temas sérios, tanto feministas como questões mais amplas como justiça social. As detetives americanas e britânicas dos anos 1980 refletiram o número crescente de mulheres no mercado de trabalho, mulheres que escolhiam ficar solteiras, que eram extremamente eficientes em seus

[63] Cf. David Riesman, *The Lonely Crowd* (1950), C. Wright Mills, *White Collar* (1951), Vance Packard, *The Hidden Persuaders* (1957) e *The Status Seekers* (1959) e J.K. Galbraith, *The Affluent Society* (1958).
[64] WALTON, Priscilla & JONES, Manina. *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition* Berkeley: University of California Press, 1999, pp. 28-30.

> trabalhos, podiam se defender sozinhas fisicamente, estavam preparadas para usar uma arma, e constantemente colocavam em xeque a sociedade patriarcal na qual estavam inseridas.[65]

Foi também nos anos 1980 que Ellroy lançou seu primeiro livro, *Brown's Requiem*, de 1981. Ele publicaria outros cinco livros antes de seu primeiro sucesso, *Dália Negra*, de 1987.

Além das mulheres, a partir dos anos 1990 autores latinos e afrodescendentes também ganharam mais espaço no mercado editorial. Autores afrodescendentes foram encabeçados por Chester Himes, autor negro de romances policiais a publicar nos anos 1960 e 1970, situando suas histórias no Harlem, em Nova York, bairro naquela época de ocupação predominantemente negra. Seus livros foram reunidos sob o nome da série "Os Detetives do Harlem", sendo seus personagens principais, Grave Digger Jones e Coffin Ed Johnson, policiais negros trabalhando na delegacia do bairro. A história deste autor por si só já é cheia de singularidades, pois antes de começar a publicar seus livros Himes havia ficado preso por sete anos e meio na Penitenciaria Estadual de Ohio por roubo, escrevendo dali suas primeiras histórias. Depois de cumprir sua pena, Himes conseguiu que suas histórias fossem publicadas por editoras renomadas como a Alfred Knopf e Doubleday e também se tornou um colaborador recorrente da revista *Esquire*, o "primeiro colunista com ficha criminal" a ser contratado pela publicação, como notou seu biógrafo, Stephen Milliken.[66] Como outros autores nos anos 1940, foi para Hollywood e ali trabalhou brevemente como roteirista para a Warner Bros. Sua recepção, no entanto, foi muito diferente daquela tida por Raymond Chandler, James M. Cain, William Faulkner, e outros escritores – brancos – que também se aventuraram no cinema nesse período. Ainda segundo Milliken, a passagem de Himes pelo estúdio dos irmãos Warner terminou quando Jack Warner soube que havia um roteirista negro no estúdio, ao que ele ameaçou. "Não quero nenhum negro no meu estúdio".[67]

> Até meus trinta e um anos, eu tinha me machucado emocional, espiritual e fisicamente como trinta e um anos podem suportar: tinha vivido no sul, tinha caído no poço de um elevador, expulso da universidade, cumprido sete anos e meio de prisão e sobrevivido a cinco anos humilhantes da Depressão em Cleveland; apesar disso, estava inteiro, completo, funcional; minha mente estava afiada, meus reflexos eram bons e eu não era amargurado. No entanto, sob a corrosão mental causada pelo preconceito que vi em Los Angeles eu fui consumido pelo ódio.[68]

[65] Cf. HADLEY, Mary. "American Detective Fiction in the 20th Century." In: https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-585 Acesso em 08 de dezembro de 2019.
[66] MILLIKEN, Stephen F. *Chester Himes: A Critical Appraisal*, Columbia, Mo. 1976, p. 56. Apud DAVIS, Mike. *op. cit*. p.53.
[67] Idem, ibidem.
[68] HIMES, Chester. *The Quality of Hurt*. New York: Thunder's Mouth Press, 1972, p.75 Apud DAVIS, Mike. *op. cit.* p.43.

O testemunho de Himes evidencia o racismo em Hollywood e o tratamento desigual dado ao autor numa época em que outros escritores brancos também estavam trabalhando para os estúdios. Despedido, Himes acabou passando os últimos anos da guerra em Los Angeles como operário em um fábrica de defesa. Desiludido, ele mudou-se para Paris logo depois, onde publicou seus demais livros – todos em francês – e lá permaneceu até seu falecimento. Na capital francesa, o autor tinha a companhia de outros autores afrodescendentes expatriados, como Richard Wright, James Baldwin e William Gardner Smith. Hollywood só reconheceu parcialmente o talento de Himes na década de 1970, quando um de seus romances, *Cotton Comes to Harley* foi adaptado pela United Artists.

Seguindo os passos de Himes, outro importante autor de romances policiais é Walter Mosley, ainda em atividade. Mosley situa suas histórias na Los Angeles dos anos 1940 e 1950 e por isso invariavelmente é comparado com James Ellroy. Diferente deste último, seu principal e recorrente protagonista é um detetive particular, Easy Rawlings, que mora no bairro de Watts, no sul de Los Angeles e cujos moradores são em sua maioria negros. Seu romance de estreia, *O Diabo Vestia Azul*, de 1990, está entre um de seus mais conhecidos, pois em 1995 foi adaptado aos cinemas tendo no papel principal Denzel Washington.

No novo milênio mais autores, autoras e protagonistas fora do *establishment* conseguiram espaço nas editoras. O autor californiano Michael Nava, de origem latina e abertamente homossexual, tem como protagonista de seus nove romances Henry Rios, um advogado criminalista de sucesso em Los Angeles, também de origem latina e gay. O primeiro livro da série, *The Little Death*, foi lançado em 1986 e em 2019 Nava acaba de lançar mais um romance protagonizado por Rios.

Na última década, a autora transexual Renee James, residente em Chicago, lançou seus primeiros livros. Sua protagonista é uma cabeleireira também trans, Bobbi Brown. Em seu romance inaugural, *Coming Out Can Be Murder*, de 2012, Brown inicia o processo de transição ao mesmo tempo em que decide investigar por conta própria o assassinato da amiga e sócia, ela também uma mulher trans. O romance foi eleito livro do ano na categoria Ficção Indie pela Associação de Escritores de Chicago.

Atualmente, os principais representantes do que se tem chamado *novo noir* norte-americano são James Ellroy, junto com Denis Lehane (autor de *Ilha do Medo*, *Sobre Meninos e Lobos*, *Gone, Baby, Gone*, entre outros títulos), Michael Conelly (autor da série de *police novel* protagonizada por Harry Bosch e atualmente transformada em série pelo serviço de streaming *Amazon*), James Petterson, John Grisham, Patricia Cornwell e Gillian Flynn. No

novo noir se amplia a possibilidade de protagonismo, apresentando não apenas detetives no papel, mas também vítimas, suspeitos e até os próprios assassinos. Outra característica desse subgênero do policial é que seus personagens principais invariavelmente embarcam em uma jornada de autodestruição. Além dos dois representantes norte-americanos, outra vertente muito profícua do *novo noir* é o mediterrâneo. Talvez um dos nomes mais conhecidos do policial mediterrâneo seja o do francês Jean-Claude Izzo, autor da trilogia Marselha (*Caos Total, Chourmo e Solea*). Juntam-se a Izzo os italianos Massimo Carlotto e Roberto Saviano. Pensando na realidade mediterrânea, Izzo queria caracterizar um romance de um mundo corrompido e mostrar uma porosidade entre o mundo do crime (e especialmente no *novo noir,* o mundo da máfia) e o mundo policial. Está também presente uma busca incessante – e a qualquer custo – pela verdade.

Com James Ellroy, a ficção policial testa seus limites. Seus detetives, de tão "reais", são tão corruptos quanto aqueles que supostamente devem investigar. Os crimes, grotescos em sua violência, tornam-se expoentes de uma sociedade em sua essência vil. Esses assassinatos, no entanto, são apenas um dos expoentes de uma sociedade em si corrupta, em que restam muitos poucos em quem se pode confiar. Não por acaso, o arque inimigo da série não será o *serial killer*, mas um capitão da polícia de Los Angeles, altamente conectado tanto na sociedade "honesta" quanto no submundo do crime. As maneiras como Ellroy caracteriza essa sociedade, seus principais elementos e traços de sua escrita serão explorados nos subsequentes capítulos da tese.

2 – Os homens e mulheres do *Quarteto*

> *"Eu precisava de um drinque, precisava de uma porção de seguros de vida, precisava de umas férias, precisava de uma casa no campo. O que eu tinha era um paletó, um chapéu e uma arma. Pus os três e saí do quarto."*
>
> (Raymond Chandler, *Adeus, Minha Adorada*, p.220)

Personagens atormentados

Todos os protagonistas do *Quarteto de Los Angeles* são homens, brancos e que fazem ou fizeram parte da força policial da cidade. Desprovidos de uma representação maniqueísta, Bucky Bleichert, Danny Uphsaw, Mal Considine, Turner "Buzz" Meeks, Ed Exley, Jack Vincennes, Bud White e Dave Klein incorporam o machismo, misoginia e homofobia da época. Desses, Klein, o personagem principal de *Jazz Branco* e Buzz Meeks, um dos protagonistas de *O Grande Deserto*, são os personagens que melhor personificam dentro da saga a figura do anti-herói.

Tal caracterização dos personagens pode ser lida como a tentativa do autor de testar não apenas os limites do gênero policial, mas também a própria reação dos leitores frente às ações muitas vezes amorais dos protagonistas. Também se pode avaliar essa estratégia de duas formas. Primeiro, de forma negativa, condenando a caracterização que Ellroy faz dos personagens ditos como minoritários, isto é, negros, mexicanos ou judeus, pois, nessa leitura entenderíamos que Ellroy estaria mais propagando do que criticando o preconceito das décadas de 1940 ou 1950. Segundo, de uma forma neutra a positiva, se se aceita a tese de que o emprego de Ellroy de "inúmeros e desconfortáveis epítetos raciais e estereótipos condizem com o período e com o tipo de homens que os proferem".[69] Ou, indo até além, como avalia Megan Abbott, concluindo que os personagens de Ellroy são parte do plano do autor de "desmistificação planejada" da masculinidade do pós-guerra. Para Abbott, Ellroy deliberadamente foca "na misoginia, no racismo e na homofobia" que fazem parte da essência do seu policial durão. Dessa forma, ao amplificar em seus romances os preconceitos raciais e

69 Cf. LEHANE, Denis. "The Big Sweep". *In: The New York Times*. Edição de 7 de setembro de 2014. https://www.nytimes.com/2014/09/07/books/review/james-ellroys-perfidia.html Acesso em 17 de outubro de 2019.

a retórica a proporções absurdas, Ellroy estaria na verdade tentando descontruir e desestabilizar os arquétipos do homem branco privilegiado.[70]

Vejamos o personagem de Dave Klein. Detetive tenente da Divisão de Homicídios do LAPD, Klein transita livremente entre o ambiente legal e moralmente aceito da polícia e o mundo do crime. Junto com sua irmã Meg, ele mantém uma rentável rede de aluguéis de imóveis baratos e ilegais, além de atuar como conhecido matador de aluguel para os chefes do crime organizado da cidade. Seu apelido nos dois mundos é "O Sicário", mas, devido à sua posição privilegiada dentro da hierarquia policial e pela falta de provas que o incriminem, ninguém consegue derrubá-lo. Com Klein como narrador e protagonista de *Jazz Branco*, Ellroy parece desenvolver ao extremo os conceitos do *novo noir*. Sem qualquer crise de consciência, Klein destrói evidências, aceita subornos e mata testemunhas a mando dos principais gangsteres de Los Angeles, Mickey Cohen e Jack Dragna. Sem ceder à caracterização de um crápula total, no entanto, o personagem conserva, no fundo, um particular senso de justiça: ao final do livro, ele aceita ser desfigurado como punição e viver clandestinamente em um país na América Latina se isso significa salvar sua irmã e a mulher por quem se apaixona.

Já Buzz Meeks, o outro anti-herói da saga, era um policial da Divisão Narcóticos. Apostador inveterado e tira corrupto, Meeks acaba expulso da polícia por mau comportamento e corrupção. Após sair da polícia, passa a ter como emprego oficial o cargo de chefe de segurança das Hughes Aircraft, uma das empresas do magnata Howard Hughes, "o quarto homem mais rico do mundo", para quem também age como cafetão e facilitador de drogas. Outro de seus empregos "informais" envolve a tarefa de solucionador de problemas para Mickey Cohen, um famoso gangster da cidade e, como Hughes, um personagem real da história. Buzz parece ser o típico personagem "durão por fora, romântico por dentro", um homem que no fundo não concorda com a lógica injusta da metrópole, mas, já que ela existe, faz de tudo para lucrar com ela. Em um conto da coletânea *Noturnos de Hollywood*, na única história de Ellroy que Meeks aparece como narrador em primeira pessoa, uma fala do personagem sobre a venda de drogas poderia exemplificar nosso argumento: "O departamento de polícia tem uma política não-oficial para a heroína: ela deve ser vendida somente para os negros, somente a leste da Alvarado e ao sul da Jefferson. Eu acho que não deveria ser vendida em lugar algum, mas, já que é, quero os meus cinco por cento."[71]

[70] ABBOTT, Megan. *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. p. 194.
[71] ELLROY, James. *Noturnos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 142.

Em *O Grande Deserto*, Meeks é reintegrado como investigador especial no júri de instrução que o promotor da cidade, Ellis Loew, estabelece a fim de indiciar comunistas dentro de Hollywood, numa manobra de trampolim político. Juntam-se a Meeks o capitão da polícia Mal Considine e o detetive do Departamento do Xerife Danny Upshaw, formando assim o trio de protagonistas do romance. A primeira demonstração de um resquício de "dever policial" de Meeks nesta história aparece quando o personagem vai em busca de alguma forma de justiça após a morte inesperada de Upshaw.

> Buzz viu Dudley Smith e Mike Breuning no fim do quintal, parados perto do sofá de Ellis Loew, deixado na chuva porque o promotor colocava os negócios acima do conforto. O sol da tarde estava no alto; Dudley estava rindo e apontando para lá. Buzz viu nuvens escuras chegando do oceano. Pensou: conserte isso, conserte isso, conserte isso, seja um solucionador. Seja o que o capitão Mal mandou o garoto [Danny Upshaw] ser.
> Seja um policial.[72]

Ao final da história, o "dever policial" de Meeks se transforma em uma versão de honra do personagem. Diante da morte de Uphsaw e de Considine, Meeks chega à conclusão que o júri de instrução, entidade que permitiu-lhe voltar a usar um distintivo, era tão corrupta e amoral como apontava ser os comunistas que queria denunciar. Em meio à mesquinhez do promotor Ellis Loew e à vilania de Smith e seus comparsas, Meeks em grande estilo dá adeus ao júri e à sua volta como investigador:

> Um clarão rápido da luz do teto; a sala de estar totalmente branca – paredes, mesas, caixas de papelão, prateleiras e montes de papel -, o disparo de Loew e companhia em direção à Luz política, do tipo que só acontece uma vez na vida. Gráficos, mapas e milhares de páginas de testemunhos obtidos por coação. Caixas de fotografias com rostos marcados para provar traição. Uma porrada enorme de mentiras reunidas para provar uma única teoria na qual era fácil de acreditar porque acreditar era mais fácil do que atravessar a superabundância de bosta e dizer: "Errado".
> Encharcou com gasolina paredes, prateleiras, mesas e pilhas de papel. (...). Acendeu um fósforo, jogo-o e viu o branco se transformar em vermelho e explodir.[73]

A redenção de Buzz Meeks aumenta seu *status* como personagem diante do leitor. Se por um lado corrupto, Meeks se preocupa com as pessoas a seu redor. Ele se abala com a morte

[72] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.371. Neste romance, Ellroy em duas passagens emprega tempestade como recurso alegórico para indicar a morte de personagens. De fato, na primeira cena de *O Grande Deserto*, 1950 se inicia em meio a um temporal e o personagem em cuja perspectiva adentramos a década, Danny Upshaw, acaba morto duas semanas depois:"Um aguaceiro caiu logo antes da meia-noite, afogando os buzinaços e o barulho que geralmente assinalavam o Ano-novo na Strip, trazendo 1950 para a delegacia de West Hollywood (...). Quando a chuva foi diminuindo, pouco depois das três horas, o detetive Danny Upshaw, que estava comandando o plantão da delegacia, previu que a década de 50 seria uma década de merda." (*O Grande Deserto*, pp.11-12). Já na passagem citada no corpo da tese, é preciso notar, o mal agouro representado pela chuva só afetará Buzz Meeks, o próximo personagem a morrer, já que Dudley Smith e Mike Breuning, indiferentes à tempestade, só enxergam "o sol da tarde [que] estava no alto". A morte de Meeks viria no início do próximo romance do *Quarteto, Los Angeles – Cidade Priobida*. Preso em uma emboscada, Meeks morre baleado justamente por Dudley Smith, a mando do gangster Mickey Cohen.

[73] Ibidem, p. 527.

de Upshaw, para a qual buscará vingança. Mesmo com a confirmação do legista que Danny Upshaw se suicidara, Meeks desconfia que Dudley Smith esteja entre as motivações do jovem detetive para se matar e confronta o policial corrupto ao final de *O Grande Deserto*. O ato, junto com o roubo de heroína e dinheiro de Mickey Cohen e Jack Dragna, para quem Smith trabalhava como capanga, custa-lhe, no entanto, a vida. Para Peter Wolfe, Meeks "é o melhor personagem do livro e no final, e de forma surpreendente, seu herói".[74]

O grande antagonista da tetralogia é o também policial Dudley Smith. Irlandês de nascimento, Smith imigra para os Estados Unidos após o término da Primeira Guerra Mundial. Com uma respeitada carreira dentro do Departamento de Polícia de Los Angeles, Smith começa como tenente no segundo livro da tetralogia, para ascender a capitão no final da saga. A primeira aparição do personagem foi em *Clandestine*, segunda novela de Ellroy e lançada em 1982. A história do caso "Dália Negra" ocupa grande parte do pano de fundo de *Clandestine*. Mesmo que o personagem não apareça em *Dália Negra*, em uma passagem de *Clandestine* Dudley Smith está conversando com o protagonista, Freddy Underhill, sobre sua abordagem incomum ao caso "Dália". Smith descreve como ele conseguiu "o corpo já duro de uma bonita jovem do necrotério", tirou suas roupas e tingiu seu cabelo de preto para que ela se parecesse com Elizabeth Short. Depois, reuniu um grupo de "lunáticos que haviam confessado o crime" e permitiu que eles mutilassem o corpo, numa tentativa de revelar o verdadeiro assassino.[75] Esta bizarra encenação sugere que a motivação de Smith vai além de seu papel como investigador: "Eu estava procurando por uma reação tão vil, tão indizível, que eu *saberia* que aquele era o escória que matara Beth Short"[grifos do autor].[76] A passagem antecipa vários dos traços das fantasias violentas de Smith, exploradas ao máximo em *Jazz Branco*. Seu plano em *Clandestine* é mais "vil e indizível" que os tais "lunáticos", que no final se mostram incapazes de executar as demandas do policial no corpo da "dublê" de Elizabeth Short. Não se trata apenas da recriação do assassinato, mas do próprio corpo, além da montagem de uma cena no mínimo absurda.

Mais de vinte e cinco anos depois da publicação de *Dália Negra*, o personagem de Dudley Smith foi trazido de volta por Ellroy em *Perfidia* e *This Storm*, os dois primeiros livros do *Segundo Quarteto de Los Angeles*. Ambos ambientados em 1941, os livros trazem de volta boa parte dos personagens de *Dália Negra* e como os mesmos reagiram a eventos tais como o

[74] WOLFE, Peter. *Like Hot Knives to the Brain: James Ellroy's search for himself*. Lanham: Lexington Books, 2005. p.163.
[75] ELLROY, James. *Clandestine*. New York: Avon, 1982. p.125.
[76] Idem, ibidem.

ataque à base naval de Pearl Harbor, a entrada dos Estados Unidos na guerra e o encarceramento em massa de imigrantes japoneses e seus descentes em campos de concentração nos Estados Unidos. No livro, Ellroy explora as circunstâncias para que Bucky Bleichert, o protagonista de *Dália Negra*, tenha entregado seu melhor amigo, Hideo Ashida, ao *Alien Squad*.

Embora tenha estado longe de toda a investigação do caso "Dália", em *Perfidia* a relação entre Dudley e Short ganha um capítulo surpreendente: descobrimos que Elizabeth Short é filha ilegítima de Smith, que ambos sempre souberam do parentesco e que mantém até mesmo uma comunicação regular. Será no mínimo intrigante descobrir como o Dudley do *Segundo Quarteto* reagirá ao assassinato da filha assim que os eventos da segunda tetralogia chegarem ao ano de 1947.

> Dudley tinha sua própria esposa irlandesa e quatro filhas. Ele tinha uma quinta filha, ilegítima, em Boston. Ela tinha dezessete agora. Eles trocavam cartas e telefonemas com frequência.
> Elizabeth Short. Sua filha com uma mulher casada chamada Phoebe.
> Todas as garotas Short se pareciam com Phoebe. Isso encobria o parentesco de Beth. Phoebe era mais velha que ele. Ele tinha apenas dezenove anos quando os dois tiveram o caso. Ele era um recém irlandês conscrito.
> (...)
> Beth sabia que ele era seu pai. Ela o amava e havia se apegado à ideia de seu pai ser um policial durão. Ele acabara de lhe enviar uma passagem aérea. Ela queria conhecer Los Angeles no Natal.[77]

Essas mudanças consideráveis não apenas com o personagem Dudley Smith, mas também com outros como Kay Lake, Bucky Bleichert e William Parker causaram estranheza e até afastaram alguns dos assíduos leitores de Ellroy, como argumentou Steven Powell.[78] O fato de Smith ser o pai biológico de Short põe em xeque não apenas sua estratégia macabra para descobrir o assassino da garota levada a cabo em *Clandestine*, mas também sua total ausência no romance em que Ellroy romanceou esse crime.

As ideias iniciais de Ellroy para Dudley Smith eram ainda mais audaciosas que seu parentesco com Elizabeth Short. Em uma entrevista para o *Los Angeles Magazine*, Ellroy assombrou o jornalista quando revelou que no *plot* original de seu futuro livro (*Perfidia*) Dudley Smith se apaixonaria por uma jovem enfermeira chamada Jean Hilliker: "Aparentemente, o policial Dudley Smith, personagem central na primeira saga, não havia se tornado mal ainda. Ele está apaixonado por uma ruiva de parar o trânsito, vinda direto do interior do Wisconsin, uma mulher que atende pelo nome de Jean Hilliker." De acordo com

[77] ELLROY, James. *Perfidia*. New York: Alfred Knopf, 2014, p.40.
[78] Cf. POWELL, Steven. "The Ellroy Backlash" https://venetianvase.co.uk/2019/02/01/the-ellroy-backlash/ Acesso em 04 de novembro de 2019.

Steven Powell, Ellroy apenas abandonou essa ideia após o conselho de seu editor, Sonny Mehta, editor chefe da Alfred A. Knopf.[79]

Alto, loiro, rosto corado e de semblante ameaçador, Dudley matou "oficialmente" sete homens durante seus vinte anos como policial no LAPD. Todos na polícia sabem de seu ódio por negros, mexicanos, judeus, comunistas e a todos que tentam se opor a ele: "Os sete que matei no cumprimento do dever eram crioulos, forçando a barra quase dá para considerá-los humanos".[80] Apesar de todo o racismo, Dudley é muito inteligente e sempre se mostra um passo a frente de seus inimigos, homens de dentro e fora da polícia. Também está sempre usando seu punho ou sua esperteza para detectar o que chama de "fraquezas humanas" a fim de se beneficiar. Com temperamento calmo, astuto e controlado, ele sabe como dobrar até as mais resistentes testemunhas. A vilania de Dudley não está apenas no fato de ele ser um homem sagaz porém violento. O policial tem maquinado por anos, até mesmo décadas, um plano para solapar os antigos chefes do crime, tornando-se o novo cabeça das atividades ilegais na cidade. Um colega policial de Smith, em determinado momento de *Los Angeles – Cidade Proibida*, diz sobre ele: "Cara, ser amigo de Dudley Smith significa duas coisas: que você é esperto e que você está a salvo".[81]

O corpanzil ameaçador contrasta com seu modo de falar, formal, correto e cheio de ironias. Sua primeira aparição na tetralogia, no segundo capítulo de *O Grande Deserto*, já dá o tom de seu decoro.

> - Toc, toc, quem está aí? É o Dudley Smith, portanto cuidado, comunistas. Entre, por favor, tenente. Esta é uma auspiciosa reunião de cérebros da polícia, e devemos comemorar a ocasião com amenidades adequadas.[82]

Observa-se, no entanto, como a formalidade é acompanhada da visão conservadora e reacionária no trocadilho "*Knock, knock, who's there? Dudley Smith, so Reds beware. (...)*", perceptível apenas na versão original. De fato, Smith é o mais "educado" dos policiais que Ellroy nos apresenta, mas tudo isso se choca com seus planos para dominar o mundo da contravenção na cidade.

> - Garoto, você me impressiona. Admiro sua recusa em testemunhar e sua lealdade para com seu parceiro, ainda que infundada. Admiro você como policial, particularmente seu uso da violência quando necessária ao trabalho, e fico muito impressionado com sua punição aos espancadores de mulheres. Você os odeia,

[79] WALLACE, Amy. "The Ladies' Man. Can True Love Tame James Ellroy, the Demon Dog of L.A. Fiction?". Publicada em Setembro de 2010. http://www.lamag.com/longform/the-ladies-man/ Acesso em 05 de abril de 2017. *Apud*: POWELL, Steven. *op. cit*. (2016). p.126.
[80] ELLROY, James. *Jazz Branco*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.202.
[81] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. Record: Rio de Janeiro, 1997. p.251.
[82] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p. 23.

garoto?[83]

O plano de Dudley para sua "carreira" no submundo consiste em tornar-se o novo chefe do crime organizado da cidade, liderando o fornecimento de drogas, os lucros dos jogos de azar e a rede de prostituição na região. Smith organiza-se e assim explica a seus interlocutores pelo termo "lógica de contenção" – inúmeras vezes repetido nos romances. A ideia pode resumir-se numa tentativa de restringir o crime a determinada zona de Los Angeles, ao mesmo tempo que o lidera. Geograficamente, a lógica da "contenção", quando aplicada à venda de drogas, restringe-se aos "homens de cor e ao sul da Central Avenue". Para além da geografia, contudo, e como explica o próprio personagem, a contenção também assume um "caráter social": "Vender drogas para os negros de Watts também os mantém como idiotas babões, incapazes de se controlarem, eliminando seu desejo por qualquer justiça social".[84] Sendo assim, de acordo com a lógica do policial-tornado-traficante Smith, a droga ajudá-lo-á de duas formas: mantendo os usuários de droga sedados e restritos à parte da cidade que lhes "convém" e incapazes de se organizar a fim de exigir maior igualdade social na segregada Los Angeles. A droga assim seda a comunidade periférica e mantém a estratificação social, uma das marcas da cidade ao longo de seu crescimento:

> – Em 1950 ele [Dudley Smith] adquiriu um carregamento de heroína roubado de uma reunião de trégua entre Mickey Cohen e Jack Dragna. Ele contratou um químico que passou anos desenvolvendo compostos com o material, para produzir a droga de modo mais barato. Seu projeto era conseguir lucros com a venda, utilizá-la para manter criminosos negros sedados e depois partir para outras áreas de ação. Seu objetivo definitivo era algo no estilo do crime organizado "contido". Ele queria perpetuar os empreendimentos ilegais dentro de zonas específicas, mais especificamente a região sul de Los Angeles.[85]

A terminologia "contenção", bem como sua ideia, não é cara apenas ao *Quarteto*. Ela foi empregada algumas vezes na jurisdição e em políticas públicas norte-americanas ao longo do século XX, especificamente com respeito à pornografia. Em 1970, por exemplo, na cidade de Boston, o órgão público responsável pelo zoneamento e planejamento da cidade passou a denominar "The Combat Zone" a área do município que concentrava comércios de material adulto e pornografia com a intenção de "conter a maioria dos negócios de público adulto nessa área compacta, otimizando o trabalho policial e prevenindo a extensão da pornografia para outras áreas da cidade".[86] Em 1986, a Comissão de Pornografia, organizada pela equipe do Advogado Geral dos Estados Unidos, também empregou o termo em seu relatório final. No

[83] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida.* p.85.
[84] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. p.273.
[85] ELLROY, James. *Jazz Branco*. p.350.
[86] *Apud* MANCALL, Jim. "'You're a Watcher, Lad': Detective Fiction, Pornography, and Ellroy's L.A. Quartet." *In: Clues: A Journal of Detection*. Volume 24, No.24, Summer 2006. Pp.3-14. p.3

texto, consta que um de seus objetivos foi de "fazer recomendações específicas ao Advogado Geral com respeito a formas mais efetivas de conter o avanço da pornografia dentro das garantias constitucionais"[87].

A noção de Smith de que poderia restringir o crime a uma determinada área ancora-se no fato de seu trânsito irrestrito tanto pelas esferas legais quanto ilegais da cidade. Temido pelos dois lados, o capitão vai criando uma rede de favorecidos, dependentes e subordinados.

É preciso lembrar que o sul de Los Angeles é historicamente tido como uma zona conflituosa da cidade, com pouquíssima ação do Estado e local de residência de grupos mais pobres, com grande concentração de afrodescendentes, que, com a especulação imobiliária, só conseguem alugar ou comprar casas e comércios na região. Podemos também dizer que o interesse de um capitão da polícia (um representante de uma instituição que tem por objetivo supostamente combater o "mal") em tornar-se o rei do crime de uma área é um aspecto de ruptura com outras obras da literatura policial, como o romance de enigma do século XIX e até mesmo com o *hard-boiled* norte-americano da primeira geração.

Quando nos referimos à ruptura queremos dizer que Smith personificaria de forma mais complexa, duradoura (pois é um personagem recorrente em três dos quatro romances) e completa a maldade, a corrupção e a perversidade em uma cidade igualmente corrompida. Não deixa de ser interessante notar que Ellroy não posiciona o antagonista da série no submundo do crime, mas no meio da instituição criada supostamente para detê-lo, a polícia.

Fazem o papel de seus punhos os "rapazes de Dudley", um grupo de policiais que Smith alicia para fazer parte de seu esquadrão particular (Fritz Voegel, Michael Breuning, Bill Koening e por certo tempo um dos protagonistas, Bud White). Esses homens arrancam supostas confissões a base de tortura, recebem propina e são peça fundamental no esquema armado de Dudley para tornar-se rei do submundo do crime.

As duplas policiais na narrativa ellroyviana são exemplos de junções de opostos, de personalidades conflitantes, que, não obstante, devem achar um meio de conviver para resolver os crimes a que lhes são assignados. É assim com Sr. Fogo (Lee Blanchard) e Sr. Gelo (Bucky Bleichert), de *Dália Negra*; Buzz Meeks e Mal Considine, de *O Grande Deserto*, que têm em seu passado o adultério da mulher de Considine, Celeste, justamente com Meeks; e Ed Exley e Bud White, de *Los Angeles – Cidade Proibida*, que, além da rivalidade dentro da policia, têm o mesmo interesse amoroso: a ex-prostituta Lynn Bracken.

[87] Idem, p.4.

Bud White, um dos três personagens principais de *Los Angeles – Cidade Proibida*, em muitos sentidos parece ser o protagonista mais complexo do *Quarteto*. White tem uma predileção por ignorar regras. Com a reputação de ser "o tira mais durão da polícia de Los Angeles"[88], ele não hesita em afundar seu pé no rosto de um bandido moribundo até que ele "pare de respirar"[89]. Para arrancar informação de uma testemunha, ele enfia sua mão em um triturador de detritos, queima as pontas dilaceradas nas espirais quentes de um fogão elétrico e, como se pudesse dar certo "alívio" ao homem, pressiona o que restou do membro dentro do freezer da geladeira. White tampouco é um homem que se rende diante da adversidade ou do poder. Apesar de acometido por "[um] grande choque, trauma neurológico e a perda de metade de seu sangue"[90] ao final de *Los Angeles – Cidade Proibida*, ele joga a prestigiosa Medalha do Valor, que acabara de lhe ser dada pelo próprio Chefe Parker, na cara do comandante.

Policiais são os protagonistas e anti-heróis do *Quarteto*, mas não são os únicos personagens. Nenhuma das principais personagens femininas é um detetive. Pelo contrário, quase todas são o interesse romântico dos policiais, como Kay Lake, de *Dália Negra*; Lynn Bracken, de *Los Angeles – Cidade Proibida* e Glenda Bledsoe de *Jazz Branco*. Já como veremos no quarto capítulo, outras personagens femininas têm o poder de catalisar o processo de enlouquecimento dos protagonistas, como Madeleine Sprague e a imagem idealizada de Elizabeth Short em *Dália Negra*, Claire de Haven, pela ojeriza que sua libido causa em Danny Upshaw, em *O Grande Deserto*; Meg Klein, na relação incestuosa com o próprio irmão em *Jazz Branco*. Elas alimentam suas obsessões ou são o alvo delas. As mulheres também estão praticamente ausentes do esquadrão policial do LAPD dos romances (embora já ocupassem postos policiais desde os anos 1930). As únicas mulheres a aparecer trabalhando dentro do LAPD ao longo de tetralogia ou ocupam um cargo baixo na hierarquia da corporação ou são descritas com termos pejorativos: é o caso da despachante Karen Hiltscher e da "fanchona" ou "sapatão" (*dyke*) e corrupta policial Dot Rothstein, ambas trabalhando na Delegacia do Xerife.

O *flâneur* distorcido

Quando pensamos nos protagonistas do *Quarteto* é possível recordar do *flâneur*, termo proposto por Walter Benjamin na análise de certa "literatura panorâmica" do século XIX, primeiro dos fisiologistas e depois, mais especificamente, da poesia de Charles Baudelaire. Na descrição de Benjamin, o *flâneur* seria um errante solitário na metrópole, um sujeito

[88] Ibidem. p.28.
[89] Ibidem. p.467.
[90] Ibidem. p.171.

paradigmático da cidade moderna do século XIX. Com certa autonomia perante a dinâmica acelerada da urbe (porque membro da classe burguesa), o *flâneur* observa e capta detalhes do mundo exterior, seu habitat natural.

> A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.[91]

É no interior da multidão e nas passagens, por sua posição intermediária entre a rua e a residência, que o *flâneur* de Baudelaire se sente em casa. É desses espaços que ele extrai suas alegorias, distintas das alegorias comuns por encontrarem no banal do cotidiano urbano sua fonte de criação. Outrossim, o romance policial, gênero que Baudelaire não produziu, mas com o qual entrou em contato quando traduziu a obra de Edgar Allan Poe, encontra na poesia do francês algumas reverberações.

> A análise desse gênero literário já é a análise da própria obra de Baudelaire, apesar de ele não ter produzido nenhuma peça desse tipo. Em *As Flores do Mal* se conhece, como fragmentos dispersos, três dos seus elementos decisivos: a vítima e o local do crime (*Mártir*), o assassino (*O Vinho do Assassino*), a massa (*O Crepúsculo Vespertino*). Falta o quarto elemento [a investigação], aquele que permite ao entendimento penetrar essa atmosfera prenhe de emoção.[92]

No romance policial um dos atrativos da multidão é o poder de suprimir vestígios do indivíduo, seja ele o detetive ou o assassino. Imerso na massa e na imensidão da metrópole, o sujeito se esconde, seu anonimato camuflando de forma perfeita a observação e o *voyeurismo*.

> Incógnito, o *flâneur* pode ser o criminoso ou o detetive, o "gênio do crime perfeito" – como Edgar Allan Poe o descreu em "O Homem da Multidão" - ou aquele que recorre a seu olhar privado para esquadrinhar o universo que tão bem conhece, e decifrá-lo. A ociosidade de andarilho vacilante, anota Benjamin, lhe facilita a ação detetivesca e oferece uma justificativa social para as mudanças.[93]

Sérgio Rouanet por sua vez anotou como o *flâneur* traduz um viajante moderno, que, diferente dos antigos peregrinos, nautas e corsários, não precisa deslocar-se por distâncias quase incomensuráveis para se deparar com o diferente, com o maravilhoso e com o que lhe fascina. A cidade, transmutada em metrópole com o advento da modernidade, oferece em um microcosmo muitos seres, coisas e objetos de fascinação. Por ler, com sua observação, os detalhes e as pessoas, ele é o detetive da cidade. O *flâneur*, o *voyeurismo* e gênero policial encontram assim uma comunhão.

[91] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.35.
[92] Idem. p.41.
[93] PINTO, Júlio. *op. cit*. 2010 p.26.

> Senhor da cidade em sua dimensão espacial e temporal, o *flâneur* sabe farejar rastros, descobrir correspondências, identificar criminosos a partir dos indícios mais microscópicos, como um apache, que lê num galho quebrado coisas e ações invisíveis à percepção civilizada. Ele é o detetive da cidade, como o mohicano é o detetive da savana. Sua ociosidade é aparente, ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade, a caça, e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince.[94]

Na avaliação de Josh Cohen, os protagonistas do *Quarteto* representam uma versão distorcida do *flâneur* benjaminiano. Para Cohen, o *flâneur* de Ellroy, na figura de seus detetives, é um grande observador de uma cidade em transformação. No entanto, à diferença do *flâneur* de Baudelaire, esse mesmo detetive, por ser um sujeito monetariamente ligado a um órgão público, perde a autonomia cara ao *flâneur*. Atuando "a serviço de uma corrupta coalisão informal composta por políticos da cidade, chantagistas e construtores"[95] ele não dispõe da liberdade de trânsito descrita por Benjamin.

De fato, há muitas diferenças entre o *flâneur* observador do século XIX e o *flâneur* de Ellroy, mas acreditamos que haja outras forças que impeçam os protagonistas de transitar com facilidade/leveza por Los Angeles, além daquelas mencionadas por Cohen. Os empecilhos na corporação policial, os superiores, as conexões ilegais, os medos e os segredos que de alguma maneira os conectam com os assassinos que tentam capturar impedem os detetives de manter uma perspectiva acurada e imparcial nas investigações.

Danny Upshaw, por exemplo, um dos protagonistas de *O Grande Deserto*, capta a tensão através de uma técnica que denomina "olhar-câmera" como uma forma de manter distância das cenas homo afetivas que presencia, seja porque pretende ter um olhar técnico, seja porque se sente atraído pelo que observa.

> Danny olhou; a lua foi eclipsada por mais nuvens; a porta se abriu e deixou entrar os homens – risos, um crescendo de música e alguns segundos de brilho facilitando a entrada deles (...). Danny encostou o rosto na janela e olhou.
> Tão de perto, captou um borrão distorcido, mau funcionamento da câmera humana. Recuou para que seus olhos pudessem captar um enquadramento mais abrangente, viu smokings entrelaçados em movimento, tangos de rosto colado, só homens. (...) Danny abriu zoom, fechou, abriu, fechou, até estar encostado no vidro da janela com o arbusto espinhento entre as pernas, os olhos tentando planos médios, *closes*, rostos.[96]

Longe de pensarmos que a homossexualidade do personagem lhe traz alguma desvantagem, mas a maneira como sofre com o fato (condenado num ambiente extremamente

[94] ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*: *Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p.22.
[95] COHEN, Josh. "James Ellroy, Los Angeles and the Spectacular Crisis of Masculinity." *In: Women: A Cultural Review*. Issue 1. Volume 7, 1996, pp 1-15. p.2.
[96] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. p. 190.

masculino), entregando-se à bebida, faz com perca o juízo e a avaliação requisitados a um detetive, sucumbindo por final à chantagem do antagonista, Dudley Smith.

> -Não, disse Danny.
> - Sim, disse Dudley Smith, em seguida deu-lhe um beijo de cheio nos lábios e afastou-se assobiando uma canção de amor.
> Máquinas que sabem. Drogas que não deixam você mentir.
> (...)
> E ele sabia que ele sabia. E amanhã todos saberiam.
> Isca de chantagem. Seu nome em dossiês sexuais.
> Seu nome surgindo em papos de veados no Chateau Marmont.
> Máquinas que sabiam.
> Drogas que que não deixavam você mentir.
> Agulhas de polígrafo tremulando no papel a cada vez que lhe perguntavam por que ele se importava tanto com uma fiada de assassinatos de assassinatos homos frutas bichas.
> Sem adiamento.
> Danny sacou sua arma e enfiou o cano na boca.[97]

Os significados conflitivos produzidos pelo suicídio de Danny Upshaw são múltiplos. Como ato auto infligido, por exemplo, pode ser tomado como uma estratégia transgressiva pela qual o personagem tenta subverter a demarcação de sua identidade sexual pelos agentes da hegemonia política: Dudley Smith, seu chefe Thad Green, a equipe da Homicídios sob seu comando temporário, seu parceiro Mal Considine, etc. De fato, Ellroy parece *valorizar* o ato, enfatizando a profundidade e a precisão do corte em sua garganta, a força de vontade necessária para fazê-lo: "O doutor classificou o ferimento mortal como 'espantoso' – sem marcas de hesitação, Danny Upshaw queria demais, e agora".[98] Joshua Meyer vê a decisão de Upshaw mais "amplamente conformista do que transgressiva no seu intento". Para o autor, "a vontade do personagem de ser aceito como heterossexual era tamanha que o policial está disposto a inscrever seu corpo em morte para alcançar aquela impressão."[99] A argumentação de Meyer ganha relevância quando lembramos que Upshaw levou em conta sua sexualidade (e como ela seria colocada em questão) até na forma de como se suicidaria: "Danny sacou sua arma e enfiou o cano na boca. O gosto de óleo o fez engasgar, e ele viu como ficaria, os policiais que iriam encontrá-lo *fazendo piadas sobre por que ele fizera assim*. Pousou o .45 e foi até a cozinha." [grifos nossos].[100]

Acreditamos, por outro lado, que o medo da descoberta, mais do que a vontade de aceitação como heterossexual na memória daqueles que o rodeavam, foi o que mais contribuiu

[97] Idem. pp. 415-416.
[98] Idem, p.420.
[99] MEYER, Joshua. "Haunted Subjects: Fragments of the 'Sexual Mosaic' in James Ellroy's Los Angeles" *In*: *Philament*, vol. 13, December of 2008, pp. 57–79. p.60.
[100] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.416.

para o suicídio do personagem. Na base da trama de *O Grande Deserto* está o medo ao "diferente" e por isso condenável: a homossexualidade e o segundo *Red Scare*. Tomemos por exemplo um episódio ocorrido com Upshaw, quando outro policial, Gene Niles, questionou-o diretamente sobre sua orientação sexual:

> - Agora não, sargento – disse Danny, chefão, a voz da autoridade.
> (...)
> - Agora não é o caralho. Eu estava com um ótimo caso de roubo até você chegar com essa sua merda maluca de homossexuais. *Você tem uma fixação por veados, está louco por isso, e talvez você seja uma porra de uma bicha!*
> Danny mandou ver, socos duros e velozes que fizeram Niles ficar vermelho. (...) Danny deu um passo de lado, girou Niles e aplicou uma série de socos no estômago; Niles dobrou-se; Danny sentiu os policiais inimigos se aproximando. Alguém gritou: "Parem com isso!"; braços fortes deram um abraço de urso e puxaram-no. Jack Shortell se materializou, sussurrando: "Calma, calma", no ouvido do *urso que estava abraçando* (...)". [grifos nossos][101]

Contra a parede, rodeado apenas por homens e "acusado" de ser gay por outro policial, o sempre contido Upshaw explode de raiva. A insinuação de sua fixação pelos assassinatos que investiga é motivo de vergonha extrema e transforma sua personalidade. A vergonha da sugestão de Niles é superior a uma tentativa de ser aceito como heterossexual.

Parte da tragédia do suicídio de Upshaw é que seu mundo (e particularmente o de sua profissão) não oferece outra saída a não ser a morte. Seu ato final também é fortemente motivado pela ideia de que no dia seguinte, após o episódio com Niles e a invasão da cena de um crime em local que não estava sob sua jurisdição, Upshaw seria submetido a um interrogatório policial. Como seu chefe Thad Green havia adiantado, na ocasião Upshaw passaria pelo polígrafo, sob influência de tiopental (também conhecido como "soro da verdade").

Imediatamente antes do suicídio do personagem, Dudley Smith sugere a Upshaw, de forma não tão sutil, que no interrogatório haveria questões sobre sua sexualidade. No final, este embate entre Upshaw e Dudley Smith é importante para o decorrer do *Quarteto* pois é neste momento que Smith apresenta-se pela primeira vez como o vilão da saga. Parado com seu carro em frente à casa de Upshaw, Smith "sai das sombras"[102] para trazer a notícia de que Upshaw seria interrogado e para sugerir que o policial (que havia descoberto dois assassinatos de Smith) se matasse, encerrando a conversa com um beijo, para estarrecimento de Upshaw. Esse "sair das sombras" de Smith é tanto literal quanto metafórico: é nessa ocasião da saga que o personagem se revela, na forma de sua presença para Upshaw, mas também na forma de suas intenções, colocando o jovem policial na parede, ameaçando-o.

[101] Idem, p.339.
[102] Idem, ibidem.

Se podemos dizer que há algo que conecta protagonistas, anti-heróis e antagonista da série é o fato de que todos carregam um segredo, algo no passado de todos que os corrói, envergonha. Por isso, essa informação deve ser mantida sob sigilo a qualquer custo. Bleichert com seu pai nazista; Upshaw e sua homossexualidade; Exley e o embuste do herói da Segunda Guerra Mundial; Jack Vincennes, que atira em um casal inocente enquanto persegue um fugitivo; Bud White, que viu o pai matar a mãe a pancadas; David Klein e o incesto com a irmã.

> Los Angeles é a cidade dos pesadelos, dos meus principalmente, e de outras pessoas magnificados através dos meus olhos. Nos anos 1940 e 1950, eles eram pesadelos secretos, ignorados, mantidos ocultos. Nesse ponto da minha carreira, meu trabalho tem sido tornar esses pesadelos... explícitos.[103]

Os fardos psicológicos que os policiais carregam os acompanham e voltam "para assombrá-los" em momentos importantes da investigação de cada um. É interessante notar, no entanto, que algumas vezes as imagens que causam embaraço são buscadas pelos heróis justamente para dar-lhes motivação, como um truque da mente para mostrar-lhes como *não deve ser feito*, especialmente no caso de Ed Exley. Vivendo tanto à sombra do pai, Preston, ex-policial transformado em empreiteiro, e do irmão, Thomas, também policial e morto precocemente enquanto estava em serviço, a coragem de Exley é constantemente questionada por seus colegas policiais. Nem seu padrinho, Arthur de Spain, ou mesmo seu pai, acreditam que Exley tenha o que é preciso para ser um "verdadeiro" detetive:

> - Eddie, deixando as brincadeiras de lado. Você não é feito para o negócio. Você não faz o tipo policial durão. *Você não faz o gênero do Bureau.*
> - Art, eu quero trabalhar em casos. Eu tenho conexões e ganhei a Cruz do Mérito em Serviço, coisa que algumas pessoas podem ver como características de um policial durão. E vou receber uma indicação para o Bureau.[104]

> - Pai, Thomas ia ser o Chefe de Detetives, mas ele morreu. Não me negue a minha oportunidade. Não me faça viver como um velho sonho seu.
> Preston olhou para o filho.
> - Entendi, e dou os parabéns por você ter falado. E admito, esse era o meu sonho original. Mas a verdade é que não acho que você tem o olhar certo para identificar as fraquezas humanas que um bom detetive costuma ter.[105]

Lembrando que na lógica destes homens, o policial completo reuniria astúcia, coragem e a audácia para fazer "o que for preciso" a mando da justiça, como por exemplo "plantar provas comprobatórias num suspeito que você sabe ser culpado, só para garantir um

[103] JAMES Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction. Diretor: Reinhard Jud. Viena: Fischer Film, 1993. 1 DVD. 90 min. 27 min.
[104] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p.27.
[105] Idem, p.29.

indiciamento", "atirar em assaltantes violentos pelas costas só para impedir as chances de que eles pudessem se aproveitar das falhas no sistema legal e ficar livres" e "obter confissões através de tortura de suspeitos que você soubesse que eram culpados"[106], ações que resultam ser questionáveis moral e legalmente. É interessante comparar as fórmulas dos personagens Preston Exley e Arthur de Spain com o que consideram "um bom policial" com a visão de Raymond Chandler sobre seu detetive particular. Lembremos que para Chandler, em seu artigo-manifesto "A Simples Arte de Matar", o detetive "deve ser, para usar um clichê, um homem honrado (...). Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo."[107] Quando Exley consegue encontrar e matar os acusados de estuprar Inez Soto, que haviam fugido da prisão, o policial capitaliza em cima dessa coragem momentânea para afastar as suspeitas que recaem sobre ele.

Se é possível identificar traços do *novo noir* em James Ellroy se analisamos as personagens detetivescas do *Quarteto de Los Angeles*, seria possível fazer a mesma suposição quando pensamos no perfil dos assassinos das quatro tramas.

Todas as mortes carregam um grande traço de sadismo e os corpos das vítimas são deixados em estados grotescos. O assassinato com requintes de crueldade, a descrição gráfica e detalhada do estado dos corpos são recursos que o autor explora ao máximo nos dois primeiros livros da saga, *Dália Negra* e *O Grande Deserto*. Nos dois livros finais, no entanto, a trama vai para outras direções, focando agora em redes intrincadas de corrupção e como as mudanças geográficas da cidade e do estado acabam de alguma forma afetando a vida dos personagens principais.

Com respeito à etnia e gênero, notamos que todos os assassinos são brancos e apenas um é uma mulher. Segundo nota Eric Monkkonen, ao analisar dados sobre os homicídios ocorridos no condado de Los Angeles de 1830 a 2002, 91% dos assassinatos foram cometidos por homens e 18% das vítimas foram mulheres. A imagem da Los Angeles como metrópole diversa e multirracial só começou a tomar forma depois da Segunda Guerra Mundial. Até esse período, em termos etnográficos, a cidade mais se parecia à maioria das cidades de pequeno e mediano porte dos Estados Unidos: maioria branca e protestante. Ainda segundo Monkkonen, até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o *Quarteto* está no meio de sua linha temporal, a maioria dos assassinos e das vítimas eram brancos – "pelo menos 50% deles ou mais". Depois da guerra, brancos ainda correspondiam a mais da metade das vítimas, mas a taxa de vítimas

[106] Idem. pp. 29-30.
[107] CHANDLER. *A Simples Arte de Matar*. Porto Alegre: LPM, 2009. p.412.

afrodescendentes saltou de 6% para 35%.[108]

Entre os assassinos do *Quarteto* talvez os mais mencionados pelos estudiosos de Ellroy seja a dupla ficcional Ramona Sprague e George Tildie, por fazerem parte do esquema de ficcionalização proposto por Ellroy para o caso real da "Dália Negra".

Ellroy soube do assassinato e a história da chamada "Dália Negra" muito jovem. Com onze anos, seu pai, com quem passara a morar depois da morte da mãe, deu-lhe *The Badge*, *best-seller* de Jack Webb que contava os casos mais célebres de assassinatos ainda sem solução da polícia de Los Angeles. Em uma entrevista comentando a influência do livro de Webb, Ellroy falou:

> Me acertou com uma força implacável. O horror [do crime de Short] tornava a morte da minha mãe ao mesmo tempo mais espantosa e mais prosaica. Parti para cima de Elizabeth Short e juntei os detalhes de sua vida. Cada minúcia era a argamassa com a qual construí paredes que bloqueassem Geneva Hilliker Ellroy.
> Esse estratagema dominou meu subconsciente. A supressão cobrou um preço: anos de pesadelo e medo do escuro.[109]

Por anos James Ellroy investigou de forma independente tanto o assassinato de sua mãe quanto o de Short. Nesta época Ellroy transitava bem longe do universo literário. Largou a escola sem terminar o ensino médio e desde a adolescência até boa parte de seus trinta teve uma vida errática, envolvendo-se com drogas, bebidas, cometendo furtos e invasões de domicílio. Chegou a cumprir pena na penitenciária Chino, prisão pela qual alguns dos personagens do *Quarteto* também passam.

> Em 1965, fui chutado do segundo grau e entrei para o exército assim que a Guerra do Vietnã começou a tomar forma. Meu pai estava morrendo: eu não queria ficar por ali e assistir. Tudo no exército fazia com que eu me cagasse de medo – fingi um colapso nervoso e peguei uma dispensa por incapacidade. (...) Foi um desempenho corajoso. Rendeu-me uma dispensa rápida e uma viagem de volta a L.A. e às minhas paixões: bebidas, drogas, ler romances policiais e invadir casas para cheirar calcinhas de mulheres.[110]

Se *Brown's Requiem*, livro de 1981, marca sua estreia como autor, James Ellroy parecia "esperar" por escrever *Dália Negra*. Inegavelmente pessoal, devido à triste semelhança com que Elizabeth e sua mãe Jean foram mortas, o romance serviu para que Ellroy lidasse com os fantasmas da perda da mãe e tentasse expiar esse trauma. Em 1958, o corpo de Geneva Odelia "Jean" Hilliker Ellroy foi achado em um terreno baldio na cidade de El Monte, na região metropolitana de Los Angeles, onde Ellroy e a mãe residiam após o divórcio dos pais. Geneva

[108] MONKKONEN, Eric. "Homicide in Los Angeles: 1827-2002. *In: The Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 36, No. 2 (Autumn, 2005), pp. 167-183. pp.179-181.
[109] ELLROY, James. *Onda de Crimes*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.82.
[110] ELLROY, James. *The Hilliker Curse*: my pursuit of women. New York: Vintage Books, 2010, p.34.

foi estrangulada com sua meia de ceda. Na noite anterior, ela havia tido um encontro com um homem (nunca identificado) e os dois foram vistos saindo do cinema local e entrando num pequeno restaurante. A notícia da morte foi dada por policiais na casa da vizinha onde Ellroy esperava por notícias da mãe após voltar da escola, já que Jean não havia voltado para casa desde a noite anterior.

Na dedicatória de *Dália Negra*, podemos ler "Para Geneva Hilliker Ellroy, 1915-1958. Mãe: vinte e nove anos depois, esta despedida em sangue". O autor nunca escondeu a simbiose com que encarava os assassinatos de Elizabeth Short e de sua mãe; pelo contrário, é um aspecto do qual não se esquiva de comentar. "Algo tocou os mais fundos aspectos do meu subconsciente. Este é um livro que esperei quase trinta anos para escrever."[111]

Aparentemente, as semelhanças entre ambas as mulheres fazem com que *Dália Negra* possa ser interpretado além de uma homenagem/"acerto de contas", mas também como uma declaração de amor àquela que funcionou como substituta sentimental de sua mãe. Em "My Life as a Creep", artigo publicado na edição de outubro de 1999 na revista *GQ*, James Ellroy chega a chamar Elizabeth Short de "minha mãe transposta".[112] O que a morte de Elizabeth Short teve de longa e cruel, o assassinato de Jean teve de rápido e fugaz. As duas mulheres usavam penteados parecidos, os dois corpos foram deixados em terrenos baldios e o assassino em nenhum dos casos foi encontrado.[113] Talvez as similaridades entre as duas provocaram o autor a dizer, através da mediação do narrador e protagonista Bucky Bleichert, que ele devia muito a ela (Beth), esta "menina triste, uma prostituta, quando muito alguém-que-poderia-ter-sido, rótulo que também poderia se aplicar a mim".[114]

Bucky Bleichert parece ser o alter ego de Ellroy, absorvendo grande parte da obsessão que o autor criou pela figura de Elizabeth Short: "O que ainda me perturba era o seu *Cherchez la femme*, dito em tom grave. Porque a nossa parceria não foi senão um caminho tortuoso até Dália. E, no final, ela acabaria nos possuindo completamente".[115]

Algumas pistas são deixadas ao longo do romance que talvez confirmem a transmutação Ellroy-Bleichert. Greta Heibrunner, a mãe do protagonista, falecida há muitos anos, tem as mesmas iniciais que Geneva Hilliker. O pai de Bucky é alemão, mesma ancestralidade do pai do escritor, Armand Lee Ellroy. O horror de Bleichert parece quase

111 POWELL, STEVEN (ed.). *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. p.71.
112 ELLROY, James. *Destination: Morgue! L.A. Tales*. New York: Vintage Books, 2004. p.121.
113 WOLFE, Peter. *op. cit.* p.137.
114 ELLROY, James. *Dália Negra*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.9.
115 *Idem*, p.18.

insuportável quando ele descobre que algumas das violações de túmulo cometidas pelo assassino Georgie Tilden foram feitas no cemitério onde a mãe estava enterrada. Tilden, que pode não apenas ter saqueado o túmulo de sua mãe atrás de partes do corpo, mas também tê-las colocado à disposição para que seu filho pudesse ver (na cena do confronto final e sangrento entre Tilden e Bleichert), nasceu no dia 4 de março, mesmo dia de nascimento de Ellroy.

Se no início do *Quarteto de Los Angeles* temos um autor que trata a memória da mãe de forma saudosa, homenageando-a, o já maduro e reconhecido Ellroy, quando volta à sua tetralogia com o início do *Segundo Quarteto,* tem outra aproximação. Em *Perfidia*, William H. Parker (personagem real e chefe do LAPD de 1950 a 1966), é obcecado pela ruiva Joan Conville, que ele conhecera na juventude quando a mulher servia como enfermeira na marinha norte-americana. Parker tenta rastrear seu paradeiro, mas suas motivações e a história com a personagem não são totalmente reveladas. Ele emprega os artifícios investigativos do tenente Thad Brown e mais adiante no romance descobre que Conville se tornou "uma destruidora de lares e uma selvagem" ["*a home wrecker and more than a bit of a wild one*"].[116] Em entrevista a Chris Wallace publicada na edição de setembro de 2014 na *Interview Magazine*, Ellroy comentou:

> Falando em ruivas fantasmagóricas, meu plano original era basear Joan Conville, a enfermeira da marinha de *Perfidia*, em minha mãe, Jean Hilliker – ela seria Jean Hilliker. E ela e Parker teriam um *affair* no próximo livro. Mas, você quer mesmo que o Bebum Bill Parker foda sua mãe? Já não tivemos o suficiente daquela mulher?[117]

Além da questão pessoal, o que nos chama a atenção em *Dália Negra* é que Ellroy mostrou o resultado de anos de investigação particular sobre o caso, mas também foi além: romanceou a história da jovem, retomou em detalhes sua última semana de vida e ao final indicou quem teriam sido seus assassinos e o que teria acontecido com eles. A personagem principal da triste história, Elizabeth Short, nunca é caraterizada com vida. Sabemos dela apenas através da investigação de Bleichert. Por conta disso, tampouco temos uma fala direta de Short, mas sempre impressões da garota por terceiros à medida que Bleichert avança na investigação. Apesar de ser uma versão romanceada de um famoso caso policial, a lógica interna do romance, complexa e intrincada, convence o leitor de que se trata de uma investigação factível. Descrita nas palavras de Bleichert como bela, enigmática e inalcançável, Elizabeth Short tem poderes suficientes para enlouquecer um investigador.

[116] ELLROY, James. *Perfidia*. New York: Alfred Knopf, 2014, p.482.
[117] WALLACE, Chris. *Interview Magazine*. Publicada em 09 de Setembro de 2014. http://www.interviewmagazine.com/culture/james-ellroy/#_. Acesso em 05 de abril de 2017.

Apesar do envolvimento com que o leitor se pega assim que avança na história e quando a obsessão de Bucky e Bleichert se torna a sua obsessão para saber os dias finais de Short e como ela foi morta, o caso é resolvido de forma fraca. É comum em Ellroy que os investigadores não arranquem confissões dos assassinos. Eles acabam descobertos, mas antes que sejam presos e levados a julgamento, algo mais dramático acontece: morrem em um combate final com o investigador-protagonista ou com a próxima vítima que não dão cabo de matar justamente porque o investigador intervém. No caso de *Dália Negra*, Bleichert depende primeiramente do depoimento do Dr. Willis Barata (Roach) para achar a última pista que o leva para Georgie Tilden e Ramona Sprague. Depois que Tilden é morto e Ramona poupada, Bleichert e o leitor contam apenas com o depoimento da vizinha dos Sprague, Jane Chambers, para juntar as peças finais no quebra-cabeça e entender a conduta de Tilden e de toda a família Sprague. Praticamente o mesmo recurso é seguido no próximo livro, *O Grande Deserto*. Buzz Meeks, o único sobrevivente da caçada ao assassino, acaba compreendendo mais sobre o comportamento errático de Coleman Healy somente quando se encontra com o antigo psiquiatra do assassino, o Dr. Saul Lesnick. Partes inteiras faltantes da história, para que ela faça algum sentido, são preenchidas a partir de lembranças, quer seja as da personagem Jane Chambers ou as de Saul Lesnick. A conversa entre Meeks e Lesnick, por exemplo, toma conta de onze páginas da história. Nem Bleichert ou Meeks podem ir a público para expor os assassinos, pois isso acarretaria um processo por obstrução de provas no caso de Bleichert e a prisão para Meeks. *Dália Negra* e *O Grande Deserto* resolvem-se assim em um clímax verbal, que sempre carrega menos força que um clímax dramático.

O *Grande Deserto* é o ápice da prosa ellroyviana no apelo ao gráfico e ao grotesco. Muitos dos temas tabus lidados em *Dália Negra* voltam, só que agora magnificados: estupro, violação de túmulos, sadomasoquismo, incesto, vivissecção, bestialidade, canibalismo e tortura. Em *Dália Negra* a cena em que o corpo de Elizabeth Short é achado só é descrita no sétimo capítulo; antes disso, a narração explora o início da amizade e seus posteriores desdobramentos entre o trio Blanchard Bleichert e Lake. *Grande Deserto*, por outro lado, inicia-se com a descoberta da primeira de uma série de quatro de vítimas. Coleman Healy, o assassino de *O Grande Deserto*, usa uma dentadura de texugo, confeccionada por ele mesmo, para morder o corpo de suas vítimas depois de matá-las. A primeira vítima de Healy descoberta pela polícia, o saxofonista Martin Goines, teve seus olhos arrancados, o pênis decepado, os intestinos colocados para fora e suas órbitas oculares cobertas com esperma.

Após o final do primeiro capítulo de *O Grande Deserto* tem-se a impressão de que James Ellroy estabelece novos limites para a ferocidade de seu assassino. A grande ideia visual

por trás de *Dália Negra* era o sorriso absurdo no rosto de Short, resultado de uma tortura hedionda. No entanto, o detalhe foi "dado" a Ellroy, ou seja, ele não o inventou. "Dália" e seu tenebroso sorriso já eram parte do imaginário comum numa escala até mesmo nacional, como um dos crimes sem solução mais famosos do país. O *Grande Deserto* é em parte o esforço do autor de criar um crime ainda mais perverso e brutal que aquele infligido a Beth. "Este assassinato, que envolve canibalismo e sexo, é o mais chocante em Ellroy; o que também se poderia dizer é o momento de maior nó no estômago (*stomach-churning*) na narrativa policial norte-americana".[118] Este medonho assassinato, o primeiro em uma série de quatro, segundo Wolfe, também carrega a obsessão de Ellroy pelo Complexo de Édipo. O tipo de ferimento causado nos olhos de Martin Goines antecipa a luta de vida ou morte de Coleman Healy com o pai e ex-amante, Raymond Loftis, que, no final, "embebido em sangue da virilha até as pernas"[119], tem seu nariz, um símbolo fálico, arrancado a dentadas por Healy.

> O fato dele [Coleman Healy] estrangular, comer e estuprar suas vítimas simboliza seu protesto por ter sido abandonado pela comunidade gay (*gay brotherhood*). Apesar de não matar Loftis, o dano que ele inflige em seu pai denota uma raiva de origem sexual. Alimentava ao longo dos anos, este ódio tem uma força terrível.[120]

É verdade que o gênero policial é inaugurado com a descrição de um crime hediondo: o gorila que mata mãe e filha em "Os Crimes da Rua Morgue", mas enquanto no texto de Poe há uma preocupação maior no decifração do crime, Ellroy explora ao máximo a violência visual dos assassinatos, descrevendo os crimes e o estado dos corpos com grande nível de detalhes.

Os episódios recorrentes de tortura e o *modus operandi* das mortes deixam em destaque o aspecto monstruoso e animalesco (voltemos ao exemplo do assassino de *O Grande Deserto* que tem fixação pelo texugo) do ato de tirar uma vida.

As práticas grotescas desses homens e mulheres ganham do narrador, por outro lado, um passado e um histórico que se não serve para explicá-los (seria possível racionalizar o horror?) vão dar um pano de fundo e uma origem para esses comportamentos erráticos. Essa digressão ao passado dos assassinos acontece nos quatro romances, mas é peça fundamental sobretudo em *Dália Negra* e *O Grande Deserto*. O assassinato, o ato em si, é inexplicável, mas o desvio psicológico tem um gatilho deflagrador. Os assassinos dos quatro romances, mesmo que sem nenhum tipo de conexão entre si, acabam compartilhando infâncias e adolescências semelhantes: com dores e traumas invariavelmente relacionados ao sexo e/ou a violações sexuais, à violência e ao abandono.

[118] WOLFE, Peter. *op. cit.* p.154.
[119] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.378.
[120] WOLFE, Peter. *op. cit.* p.160.

Cidades e personagens em transformação

Em 1997, David Denby, em sua crítica da versão cinematográfica de *Los Angeles – Cidade Proibida* publicada na revista *New York Magazine* notou que "um dos efeitos mais poderosos no filme é a sensação de que os heróis detetives estavam crescendo e se transformando sob a pressão da experiência".[121] Esta sensação de ganho de maturidade dos personagens pode ser sentida também no livro. Inez Soto, a estudante universitária de origem mexicana salva por Bud White e Ed Exley, caminha, de vítima de estupro deserdada pela família, a gerente de propaganda do novo parque temático da cidade, bem como chefe da campanha para governador de Preston Exley, pai de Ed Exley, seu posterior amante. Os cargos ocupados por Inez Soto podem tanto ajudar a aumentar a venda de ingressos para o parque como mobilizar os votos da comunidade latina na eleição que se aproxima. É o único personagem latino-americano no *Quarteto* que experimenta ascensão social. Outros personagens com a mesma origem étnica ocupam posições sociais muito mais modestas do que a alcançada por Soto. Melhor seria dizer que fazem parte do lugar-comum no imaginário social da parcela branca dos los angelinos, da qual Ellroy faz parte: são vendedores, caixas em pequenos mercados, aliciadores, vendedores ambulantes, etc.

Se Inez Soto cresce profissionalmente, Ed Exley será o personagem que mais se transforma à medida que o *Quarteto* avança para a sua resolução. Sua "justiça absoluta", lema que adota em *Los Angeles – Cidade Proibida* e com o qual se guia para, entre outras ações, indiciar o próprio pai por assassinato, alimenta sua ganância e vontade de poder em *Jazz Branco*. Parte da mudança de atitude do personagem também pode ser explicada por sua vontade de finalmente derrotar Dudley Smith e de assim vingar Bud White, que acaba o terceiro romance praticamente imobilizado por conta de ferimentos. A ação contra Smith também tem uma conotação simbólica. Se feliz em sua tarefa de expor o capitão Smith, fazendo-o pagar pelos crimes que cometera, Exley dá o sinal de que sob sua chefia o crime em Los Angeles seria combatido em todas as instâncias.

Para alcançar seu objetivo com Smith e avançar de posto dentro da polícia de Los Angeles, Exley acaba, no entanto, resignando-se ao fato de que a corrupção é endêmica à polícia e que inclusive ele teria que relevá-la para entrar dentro da lógica de comando e poder da instituição onde está. Em reunião com um grupo de chefes de unidade, Exley decreta que "já que nós fazemos vista grossa a certas infrações de empresários do sul da cidade, temos que

[121] DENBY, David. "Palpable Fiction" *In: New York Magazine*. September 29th 1997. pp. 50-51. p.50.

alertá-los a mentir aos agentes federais que farão a investigação em seu distrito".[122] Neste caso, a ação do FBI busca falhas dentro da polícia de Los Angeles, procurando indícios de abuso de poder, corrupção e colaboração com bandidos locais. Exley sabe que uma ação federal não dará conta de expurgar o verdadeiro mal da polícia de Los Angeles, que encontra personificação em Dudley Smith. Além disso, se as suspeitas do FBI forem comprovadas, seu próprio cargo estaria em perigo, deixando-o sem o poder e sem a estrutura da polícia como armas contra Smith. É curioso notar que para pegar Smith, Exley está disposto a qualquer artifício, legal ou ilegal, aproximando-se exatamente do inimigo que deseja derrubar. Sempre calculando, ele permite que seu subordinado Dave Klein se burle dele e o enfrente porque vê no policial a oportunidade para acabar com Dudley Smith:

> Centro da cidade. Exley à sua mesa.
> Puxei uma cadeira, passei-lhe o filme.
> - Ele vai sair da disputa, de modo que não precisaremos ir à *Hush-Hush*. [– Dave Klein falando]
> - Você gostou do trabalho?
> - Você gostou de atirar naqueles crioulos? [os estupradores de Inez Soto][123]

De fato, Exley propositalmente permite que Klein entre em sua mansão e roube o cofre da família, já que Klein precisará do dinheiro para fugir se realmente enfrentar Dudley. Ed Exley gasta parte substancial de sua fortuna no encalço de Dudley. Seu senso de "justiça absoluta", ideia exposta pelo personagem quando pela primeira vez aparecera em *Los Angeles – Cidade Proibida*, acaba se adaptando, convergindo em um plano para expor Dudley Smith, que personifica, mais do que ninguém, a corrupção e a corrosão moral da instituição policial. Klein, policial que prescinde de qualquer juízo moral, aceita a sugestão de Exley, bem como o dinheiro. Em muitos sentidos, *Jazz Branco* parece um romance em que as ideias de Ellroy são levadas ao extremo, tanto com respeito à motivação dos personagens quanto à perversão do assassinato cujo crime embala o romance.

O tabu explorado no último livro do *Quarteto* é o incesto. Ele está presente na relação de Dave Klein com sua irmã Meg, com quem também mantém uma parceria profissional no mínimo escusa de venda e locação de cortiços. Ele e Meg nunca consumaram a relação, embora em muitas passagens do romance, no presente ou em retrospectiva, viveram situações em que estiveram no limite de fazê-lo. Mais importante do que o sexo em si é a tensão que existe entre os personagens.

[122] ELLROY, James. *Jazz Branco*. p.71. Personagens apenas secundários em *Jazz Branco*, os agentes do FBI estarão no centro da próxima saga de Ellroy, o *Submundo dos Estados Unidos*, deixando a região de Los Angeles como cenário para centrar-se em intrigas nacionais e internacionais.
[123] ELLROY, James. *Jazz Branco*. p.50.

Parentes também se envolvem nas famílias Herrick e Kafesjian. Já comum no universo ellroyviano, os dois sobrenomes estão ligados aos patriarcas, Phillip e J.C., que décadas atrás se conheceram e prosperaram com alguma prática ilegal. A construção de um núcleo familiar rico, mas essencialmente corrupto, já fora feita em *Dália Negra*, por exemplo, com os personagens Emmett Sprague e Georgie Tilden. Naquele caso, Emmett e Georgie, imigrados da Irlanda, enriqueceram construindo e vendendo casebres feitos de material de segunda e sobras de locações de filmes. Em um terremoto na década de 1930, quando várias casas dos sócios vieram abaixo, matando alguns dos residentes, Emmett e Georgie conseguiram abafar a investigação policial subornando os detetives responsáveis. No caso de *Jazz Branco,* Phillip e J.C. fizeram sua primeira fortuna com venda de bebida clandestina e adulterada durante o período vigente da Lei Seca. Um dos homens que comprara a bebida acaba ficando cego. Enfurecido, ele entra em um bar e abre fogo. Na ocasião, três pessoas morreram, entre eles os pais do assassino da trama, Wylie Davis Bullock.

Da venda de bebida ilegal eles passam para outros negócios, legais e ilegais. J.C. abre uma rede de lavanderias a seco e Philip cria a PH, uma companhia de solventes químicos. Juntos eles também começam pouco a pouco a dominar a rede de tráfico de heroína da cidade. Nesta época eles conhecem Joan e Madge, com quem se casam. Os dois casais se tornam amantes entre si e seus filhos, Rick Herrick e Lucille e Tommy Kafesjian crescem sabendo dos adultérios e sem a certeza de quem seriam seus pais de verdade. O enredo rocambolesco e a incerteza quanto aos laços sanguíneos são o mote para o autor explorar o incesto também aqui, feito de forma muito mais densa e perversa, se possível, da vista entre os irmãos Klein.

Rick Herrick, filho de Philip e Joan é apaixonado e correspondido por Lucille Kafesjian, aquela que pode ser sua meia irmã; os dois, temendo o parentesco, só se permitem uma relação platônica de exibição e *voyeurismo*. Tommy, enfurecido ao descobrir o jogo entre Phillip e Lucille, estupra a irmã que, cedendo às investidas futuras do irmão, acaba se tornando sua "amante particular". Para expiar sua culpa por ter caído à chantagem de Tommy, Lucille começa a se prostituir. Phillip Herrick, o antigo sócio de seu pai e que também pode ser seu pai biológico, acaba se tornando um dos clientes regulares de Lucille, indiferente à identidade de sua consorte, pois Lucille sempre se disfarça quando se prostitui.

J.C. Kafesjian, que vive com sua família numa mansão tudoriana no austero bairro de Hancock Park, conseguiu se tornar o maior chefe da heroína na região sul sob o aval do chefe da Divisão de Narcóticos, comprado com dinheiro de propina. A trama do livro se inicia quando Bullock irrompe na casa dos Kafesjian, mutila e mata seu cão e viola as roupas da irmã. Kafesjian tenta impedir que a polícia inicie uma investigação, tanto porque suspeita de quem

seja o culpado como porque não quer o nome da família aparecendo nos jornais – o que poderia chamar a atenção para suas atividades criminais. Indiferente aos clamores de J.C. de "Eu limpo a minha casa"[124], Ed Exley destaca mais policiais para investigar o crime, sendo um deles o veterano tenente da Divisão de Costumes, Dave Klein.

A relação consanguínea entre irmãos ainda aparecerá em um terceiro núcleo do romance: no filme que Mickey Cohen, agora um arruinado ex-gângster, produz entre os arvoredos do Griffith Park. Na história, uma espaçonave contendo um vírus desconhecido cai na Terra, contaminando dois irmãos que, além de se tornarem vampiros, começam a tentar seduzir um ao outro. O filme é estrelado por Glenda Bledsoe, o interesse romântico de Dave Klein e tem como diretor de fotografia Wylie Davis Bullock, que depois descobriremos ser o assassino em série.

A vilania de Dudley Smith também é nesta história magnificada. Quando o policial corrupto se dá conta de que Klein e Exley estão tentando finalmente incriminá-lo e que tem entre os seus "rapazes do Dudley" um agente duplo, Johnny Duhamel, Smith droga Klein e o faz matar Duhamel com a espada de samurai que o primeiro ganhou na Segunda Guerra Mundial. Para incriminar Klein e para atender sua ânsia de *voyeurismo*, Smith filma todo o ato.

À medida que a história avança, vemos que Smith está muito mais implicado, sua própria história conectada com Kafesjian e Herrick: quando o homem cego entrou na taverna e cometeu os assassinatos, Smith investigou os casos e conseguiu traçar a cegueira à bebida falsificada e depois aos sócios. Na ocasião, ofereceu um acordo aos dois – seu silêncio em troca de uma porcentagem no lucro das bebidas e das drogas; plano que Kafesjian e Herrick aceitam levar a cabo.

> Dudley reconhece a tendência maligna de J.C. – e a cultiva. *Acredita que os negros podem ser mantidos sedados por drogas*; insiste em que J.C. venda drogas. Insiste em que o chefe Davis deixe J.C. "servi-los": como traficante sancionado e informante para o recém-criado Esquadrão de Narcóticos.
> Dudley esconde o papel que representa – poucos sabem que ele recrutou J.C. O chefe Davis se aposenta em 39; o chefe Horrall assume. E assume o crédito pelo recrutamento de J.C. – e coloca o policial Dan Wilhite para atuar como contato de J.C. [grifos nossos][125]

Quase no final da tetralogia, Ellroy retoma o "plano de contenção" de Smith para mostrar o seu verdadeiro alcance dentro da polícia. Como se pode ver na passagem acima, a ideia, posta em prática por Dudley e Kafesjian, foi sancionada por todos os chefes de Dudley – que sabiam do conceito e lhe garantiam anuência. O "plano de contenção" deixa então de ser

[124] Ibidem, p.40.
[125] Idem, p.400.

um plano vago para quando Dudley tomasse para si a chefia do crime organizado, como sempre parecera todas as vezes que o personagem falara a respeito, sempre no futuro, como um desejo. O "plano de contenção" de Dudley acaba indicando mais do que o sonho do antagonista da série, mas a corrupção como característica enraizada da instituição policial, passada de geração em geração. É a este plano que Ed Exley se refere aos chefes de divisão em passagem mencionada anteriormente. Como prática antiga e permitida por seus superiores, a tática de Smith deve ser, agora que os agentes do FBI buscam provas contra o LAPD, no máximo escondida da instituição federal.

No final do *Quarteto*, Smith é finalmente neutralizado, numa ação resultado das maquinações de Ed Exley, David Klein e o assassino em série da história, Davis Bullock. Atraído pela proposta de Klein de dividir com ele o dinheiro que roubara de Exley, Smith se encontra com o policial e o assassino em um estacionamento da rede Sears. Smith é então atacado por Bullock, que ouve como Smith sempre soube quem eram os responsáveis pela morte de seus pais (Phillip Merrick e J.C. Kafesjian, que produziram as bebidas adulteradas) e como usara o fato para lucrar. Bullock avança em Smith direto em seus olhos, a quem chama de forma ensandecida de "Homem do Globo Ocular". A menção não é gratuita, porque o *voyeurismo* e o olhar são uma constante não apenas em *Jazz Branco*, como em todo o *Quarteto*. Precisamos destacar, no entanto, que a figura do *voyeur* está, como avaliou Júlio Pimentel, nos primórdios do *hard-boiled*, com Hammett. Naquele exemplo o *voyeur* não se tratava de nenhum personagem, mas sim do próprio leitor, para quem o autor, ao criar um verdadeiro novo protocolo de leitura, estimulava uma sede por um "traço realista da cidade". Tendo um gosto do mundo do crime, mas estando longe de sua sordidez, o leitor do *hard-boiled* observava (e se excitava) com um mundo de criminosos que pela primeira vez lhe chegava às mãos pela descrição hábil deste autor.[126]

No documentário *Demon Dog*, Ellroy afirma que seu personagem David Klein é seu personagem "mais irremediável". Quando comparamos o protagonista de *Jazz Branco* com os personagens principais dos livros anteriores do *Quarteto*, a afirmação parece se confirmar. Diferente de Bucky Bleichert e Bud White, por exemplo, que conservam uma última nobreza por não se misturarem com os policiais corruptos do departamento, Klein não tem nenhum problema em aceitar subornos ou atrapalhar investigações policiais por dinheiro. De fato, a mando do gangster Mickey Cohen, ele chega a assassinar uma testemunha que está protegendo. Assim como Dudley Smith, Klein já matou por dinheiro sete homens. Seguindo um estranho

[126] PINTO, Júlio Pimentel. *op. cit.* 2010. p.158.

ritual, a cada vez que aceita uma nova encomenda de assassinato, ele presenteia sua irmã com um novo vestido, oportunidade para que os dois possam alimentar o *voyeurismo* e a tensão sexual presente entre irmão e irmã, já que Meg troca-se e se veste na sua frente.

É curioso notar que o protagonista mais inescrupuloso do *Quarteto* é, junto com Ed Exley, o único com um diploma de ensino superior. Formado em Direito pela prestigiosa Stanford, Dave Klein logo entrou para o Departamento de Polícia de Los Angeles. A inteligência e a sagacidade do personagem são lembradas por vários personagens com os quais interage, desde Smith até Exley.

No contexto em que a trama se passa, Klein, com 43 anos, está prestes a completar os vinte anos necessários para uma aposentadoria integral pela polícia. Além da pensão quase garantida, ele administra junto com a irmã Meg o rentável negócio de locação de cortiços. Com este prospecto, uma aposentadoria tranquila e confortável espera o protagonista, até que Klein é escalado para o caso Kafesjian.

À medida que a trama caminha para o seu final, o corruptível e "irremediável" Klein dá adeus à segurança financeira para salvar Meg e Glenda. Contra sua irmã pesam provas que a incriminam em cinco crimes federais e para que isso não aconteça Klein aceita transformar-se em testemunha federal e delator da Divisão de Narcóticos do Departamento de Polícia de Los Angeles. Com Glenda ele deixa parte dos 700 mil dólares que roubara do cofre de Ed Exley e a promessa do Chefe dos Detetives que a aspirante a atriz não seria perturbada. Assim como Buzz Meeks com sua amante Audrey Anders, Klein se dá conta do perigo que Glenda corre ao tê-lo a seu lado. Da mesma forma que o "protagonista improvável" de *O Grande Deserto*, como assim qualificou Peter Wolfe, Klein deixa uma adormecida Glenda para trás e parte para a vida clandestina no Rio de Janeiro. Calculando melhor seus passos futuros do que o tempestivo Buzz Meeks, que sem um plano elaborado após sua fuga cai pelas mãos de Dudley Smith, no epílogo de *Jazz Branco*, um envelhecido Klein, "um rico gringo do setor imobiliário"[127] planeja sua volta aos Estados Unidos trinta anos depois dos acontecimentos que protagonizara. É preciso lembrar que o tema do amor que não pode se concretizar é uma constante nas obras do autor. Terminam sem suas amadas, por razões distintas, os protagonistas Fritz Brown, Lloyd Hopkins e Bucky Bleichert. Da mesma forma, a fuga de Los Angeles como única alternativa para os protagonistas está no final de novelas tais como *Sangue na Lua*, *Por Causa da Noite*, *O Grande Deserto* e *Los Angeles – Cidade Proibida*.

[127] Idem, p.413.

3 – Cidade dos pesadelos

> *"I sat in a dream of delight, an orgy of comfortable confidence: the world was so big, so full of things I could master. Ah, Los Angeles! Dust and fog of your lonely streets, I am no longer lonely."*
>
> (John Fante, *Ask the Dust*, p.240)

Los Angeles: épocas distintas, problemas semelhantes

Se no segundo capítulo analisamos os personagens principais do *Quarteto*, é preciso também falar sobre a cidade que dá nome à tetralogia. Elemento central na série de livros, Los Angeles e sua região metropolitana funcionam não apenas como cenário para as histórias, mas também como agentes determinantes em seu desenrolar, com suas limitações geográficas, a segregação étnica por bairros e modificações bruscas em sua topografia interferindo muitas vezes no rumo dos acontecimentos.

"Espalhada" por um território que parece infinito, a Los Angeles ficcional de Ellroy, como notou David Fine, é descrita em suas separações, menos físicas do que sociais, com destaque para a segregada região sul, que deve ser contida e separada. "Já os romances policiais de Chandler, Macdonald e seus seguidores, sempre deram a impressão de uma cidade sem centro e sem limites."[128]

Atrelada à discussão sobre a importância de Los Angeles, é preciso destacar a multiplicidade de tempos, uma prerrogativa de qualquer texto de natureza épica ou narrativa, como argumenta Benedito Nunes, mas que se torna ainda mais vital para a análise do *Quarteto* e, especificamente neste capítulo, para a cidade. Baseado na premissa da pluralidade temporal, Nunes propõe que analisemos uma obra a partir da temporalidade da narrativa ficcional[129] e da temporalidade histórica, isto é, o período em que foi escrita.[130] Todas as histórias do *Quarteto* são ambientadas entre os anos 1940 e 1950 e escritas por Ellroy ao longo dos anos 1980 até o início dos anos 1990.

A questão da pluralidade temporal e a importância da cidade enquanto personagem unem-se na medida em que é possível ver similaridades e repetições nessa urbe de duas épocas.

[128] FINE, David. Los Angeles in Fiction: *A Collection of Essays*. Albuquerque: University of New Mexico, 1995. p.32.

[129] Aqui compreendidos tempos dos acontecimentos, ponto de vista e voz anunciada. No *Quarteto*, com exceção do prólogo de *Jazz Branco*, estes três elementos estão na mesma temporalidade. Já no último livro da série, o narrador em primeira pessoa Dave Klein, no prólogo, apresenta-se muitos anos após os eventos da história que ele está prestes a começar a narrar. Não é, no entanto, possível precisar a partir de que data esse mais velho narrador está falando.

[130] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.27.

Se se considera o dinamismo de uma metrópole como Los Angeles, palco de mudanças substanciais no último século, tal recorrência indicaria, numa primeira análise, a dificuldade das autoridades públicas em sanar problemas históricos caros à cidade e que se prolongam por gerações.

A repetição dos problemas e vícios da cidade nas duas temporalidades é constatada por uma análise dos eventos históricos dos dois períodos, mas também porque está presente no *Quarteto – locus* a partir do qual devem partir nossas questões sobre a cidade.

Por fim, a defesa de uma análise do *Quarteto* através da leitura cruzada entre a Los Angeles nos imediatos pós-Segunda Guerra Mundial (tempo ficcional) e pós-Guerra Fria (tempo histórico) se apoia nos dizeres do próprio Ellroy. A introdução que escreveu para o livro *LAPD '53*, livro organizado pelo diretor do acervo do LAPD que reúne fotos de cenas de crime, confirmam a premeditação do autor no entrecruzamento de temporalidades.

> Do Passado ao Agora - uma topografia sempre crescente que torna as cenas de rua de outrora quase inidentificáveis. Sessenta e um anos de história, desde o momento em que o flash da câmera estoura até ao momento em que escrevo estas palavras. Minha cidade-irreconhecível agora, *desejada como era antes*.[131] [grifo nosso]

Mergulhado em nostalgia e com uma agenda política clara pela natureza gráfica de suas fotos, o tema dominante de *LAPD ´53* é o desejo *voyeurístico* de ver e revelar as minúcias secretas da topografia urbano-histórica de Los Angeles em um ano especialmente violento. Mesmo assim, essa Los Angeles de Antes, em letras garrafais como escreve o autor, é desejada numa chave saudosista, desejada.

Também argumentamos que seja possível dizer que eventos ocorridos no final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980 na cidade podem ter influenciado Ellroy a representar Los Angeles da maneira como o fez no *Quarteto*. Escrevendo nesse período e morando em Los Angeles, Ellroy estava testemunhando uma escalada na violência na cidade, seja entre as gangues rivais ou entre o LAPD e infratores; o crescimento do tráfico de droga; o aumento no número de sem tetos e casos flagrantes de abuso policial. Em resumo, pode-se dizer que este período foi especialmente conflituoso na cidade, deixando marcas na sua história, política e cultura.

Já a Los Angeles dos anos 1940 e 1950 idealizada por Ellroy em seus romances é a cidade do pós-guerra em intenso processo de urbanização e crescimento, mas que também é marcada pela corrupção policial e pela violência -cometida de múltiplas formas[132]. A expansão

[131] ELLROY, James & MARTIN, Glynn. *LAPD '53*. New York: Abrams, 2015. p.15

[132] No enredo de cada romance, a violência se materializa nos crimes escabrosos que são os fios condutores de cada investigação. Estes assassinatos, no entanto, representam apenas exemplos extremos de um ambiente

da cidade é registrada através da dramatização do autor em torno de obras que deram nova faceta a Los Angeles, tais como a construção do sistema interestadual de rodovias, a mudança do sinal de Hollywood, a construção do estádio dos Dodgers, a inauguração de um parque temático que remete à Disneylândia, etc.. Em outras palavras, as mudanças espaciais de maior e menor dimensão pelas quais passaram a cidade nesse período interferem no curso dos acontecimentos das histórias, ajudando ou prejudicando os investigadores.

Além do contexto em que escrevia, pode-se dizer que a Los Angeles criada por Ellroy é também fruto de suas frequentes leituras de *hard-boiled* de autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, e, uma geração depois, Ross Macdonald e Joseph Wambaugh. A ficção policial da primeira e segunda geração do *hard-boiled* americano descreveu não apenas Los Angeles, mas a Costa Leste do país como regiões marcadas pela violência, pelo mundo de intrigas e pela corrupção. Hammett e Chandler ficaram conhecidos como os nomes pioneiros do *hard-boiled* enquanto Wambaugh colocou a polícia de Los Angeles e seus policiais como os protagonistas de muitas de suas histórias. Ao ter como protagonistas policiais do LAPD e do Departamento do Xerife e situar todas as suas histórias em Los Angeles, percebe-se a influência desses autores na formação do autor. Além disso, em diferentes oportunidades, Ellroy comentou o peso dessas duas gerações de autores em sua escrita:

> Eu diria que Dashiell Hammett me ensinou muito mais que Ross Macdonald e que Raymond Chandler, no final, me ensinou muito pouco. Acho que escolhi Hammett por sua visão de mundo. Hammett escreveu sobre o homem que ele tinha medo de ser, enquanto Chandler escreveu sobre o homem que ele queria ser. (...)Além disso, eu tenho focado nos homens maus da história, nos capangas, e em essência é sobre isso que Continental Op trata.
> (...)
> Ao longo dos anos 1970, eu li Chandler e Ross Macdonald e pirei no seu poder trágico. Devo ter lido cada um dos livros de Macdonald pelo menos dez vezes. Considero-o, junto com Joseph Wambaugh, meus maiores professores.[133]

Além da literatura, não se pode desconsiderar a influência do cinema em sua formação. Como afirmou Ellroy, "minha paixão por filmes restringe-se à sua representação de crime. Meu panteão fílmico raramente vai além de 1959 e o final da era *noir*."[134] A "era noir" mencionada pelo autor se refere ao período em que Hollywood lançou várias produções, normalmente *thrillers*, que enfatizavam o lado sombrio e sórdido das cidades. O pico de lançamento desses

viciado onde a violência impera e se materializa tanto no mundo privado (maridos batendo em esposas; pais negligentes) quanto na esfera pública (policiais violentos e corruptos; promotores escusos; políticos comprados).

[133] POWELL, Steven. (org.) *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University of Mississippi Press, 2012. p.7, 27.

[134] Ellroy, James. "Introduction" *In:* HELGELAND, Brian & HANSON, Curtis. *L.A. Confidential: the screenplay* (New York: Warner), pp. xv–xx., p. xvii. *Apud* POWELL, Steven. *James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction*. London: Palgrave-MacMillan, 2016, p.15.

filmes foi durante a década de 1940. Nesse período houve também um intenso intercâmbio entre cinema e da literatura, com Hollywood filmando várias adaptações de romances e empregando como roteiristas escritores consagrados, tais como Raymond Chandler, Bertolt Brecht, John Steinbeck e William Faulkner. Embora Los Angeles nessa década não tivesse altos índices de assassinatos e roubos, o que se via nas telas, em filmes hoje icônicos como *Pacto de Sangue* – com roteiro de Raymond Chandler (Double Indemnity, 1944); *À Beira do Abismo*, adaptação de *O Sono Eterno* – obra de Chandler e com roteiro de Faulkner (The Big Sleep, 1946); *A Morte num Beijo* (Kiss Me Deadly, 1955); e, décadas depois, *Chinatown* (1974), era uma região onde se reinava a corrupção, a violência e a impunidade. Nascido em 1948 na cidade, a concepção de Ellroy para a Los Angeles dos anos 1940 é 1950 é também resultado do olhar saudosista de um autor que cresceu no final da era em que ele ambienta suas histórias, com o filtro memorialístico da infância e adolescência.

A Los Angeles da infância e adolescência de Ellroy vivia um período de prosperidade econômica. Segundo Allen Scott, ainda durante a guerra, altos investimentos do governo principalmente na indústria aérea fizeram com que a região se tornasse um polo de crescimento. Além do setor de aviação, Los Angeles se destacava no setor automobilístico, contendo o maior complexo de produção de automóveis, vidro e borracha fora do Meio Oeste, além de ser um importante centro de fabricação de aço e bens de consumo duráveis. Estes fatores, associados com grande oferta de mão de obra e o petróleo da região, fizeram de Los Angeles a metrópole de maior expansão industrial no período.[135]

Como esperado, os personagens mais ricos da tetralogia têm suas atividades comerciais associadas aos principais ramos industriais do período.

O primeiro rico a ser apresentado na tetralogia, o imigrante escocês Emmett Sprague, conseguiu sua fortuna construindo ou comprando boa parte das casas de Hollywood e Long Beach. Desde que é apresentado, sua própria filha, Madeleine Sprague, revela que o enriquecimento do pai foi graças a suborno e obras superfaturadas.

> - Papai comprava madeira pode e fachadas abandonadas dos cenários de Mack Sennett e construía casas com isso. Tinha casas sem nenhuma segurança em caso de incêndio e barracões espalhados por toda Los Angeles registrados em nome de falsas empresas. É amigo de Mickey Cohen. O pessoal de Cohen recolhe os aluguéis.
> (...)
> -Meio quarteirão de casas construídas por papai em Long Beach ruiu durante o terremoto de 33. Doze pessoas morreram. Papai soltou uma grana para que seu nome fosse apagado dos registros de contratos.[136]

[135] SCOTT, Allen. "Los Angeles: Capital of the Late Twentieth Century". *In: Environment and Planning D. Society and Space*. September 1986, vol 4. p.250.
[136] ELLROY, James. *Dália Negra*. p.161.

O magnata Howard Hughes, personagem real conhecido por seus empreendimentos em diferentes áreas como cinema e aviação, é comumente descrito junto a sua empresa aérea, a Hughes Aircraft.

> Turner "Buzz" Meeks observava os seguranças patrulharem o terreno da Hughes Aircraft, apostando quatro contra um que Howard contratara aqueles sacanas ineficazes porque gostava dos uniformes deles, dois contra um que ele próprio desenhara as roupas. O que significava que a agência Mighty Man era um dos "cães sem dono" da RKO Pictures/Hughes Aircraft/Tool Company – empresas que o figurão comprava e vendia por puro capricho e usava para operações de sonegação de impostos.[137]

Preston Exley, pai do policial Ed Exley, apresenta um caso ainda mais complexo e que em partes reflete o período de prosperidade econômica do pós-guerra que a cidade vivia. Policial aposentado, Exley é dono de uma mansão em Hancock Park, bairro enigmático na obra de Ellroy como aquele em que moram todos os ricos personagens. Seria um local de residência improvável para um policial, mas Preston conta com outros investimentos para bancar seu estilo de vida. Numa mistura de bom cenário econômico, contatos na iniciativa privada e pública, suborno e intimidação, o patriarca Exley conseguiu ascender socialmente, até se tornar "o rei da construção civil". Preston Exley "é o homem que construirá o sistema de vias expressas que ligará Hollywood ao centro de Los Angeles, o centro a San Pedro, Pomona e San Bernardino, e South Bay ao vale de San Fernando".[138] Além de rodovias, sua empresa está construindo um parque temático fictício, o *Dream-a-Dreamland*, clara paródia ao parque temático Disney, cuja abertura ocorreu na mesma época.

> Preston, 58 anos, juntou-se ao mundialmente famoso produtor de desenhos animados e filmes e apresentador de programas de TV Raymond Dieterling, para criar o Dream-a-Dreamland, o monumental parque de diversões que começou a ser construído há seis meses, com previsão de ser inaugurado em fins de abril do próximo ano.
> (...)
> "Eu tinha diploma em engenharia, e Art conhecia materiais de construção. Nós tínhamos as economias de toda uma vida, pegamos dinheiro emprestado com alguns investidores independentes (...). Fundamos a Exley Construction e fizemos casas baratas, depois casas melhores, depois prédios de escritórios, e depois a rodovia de Arroyo Seco."[139]

Quando as aparências se desfazem, no final do arco desse personagem, fica claro que seu enriquecimento só foi possível graças à série de favores ilegais que ele fizera a Dieterling.

Personagens que mantêm aparências, que têm duas vidas e vivem sob uma fachada são uma constante na obra de Ellroy. Como metáfora desse jogo duplo dos personagens, a sala de interrogatório e tortura do antagonista da série, Dudley Smith, é completamente adornada com

137 ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.33.
138 ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. p.105
139 Ibidem. p. 94-95.

espelhos.

> - E imagine que Dudley Liam Smith não sente tesão por garotas, garotos ou cachorros. Imagine que ele gosta de olhar. Imagine as paredes espelhadas daquele cafofo onde você me arrochou, e imagine que ele tem uma porrada de outros lugares assim. Imagine que ele teve a ideia de fazer aqueles filmes de sacanagem onde nem quem come nem quem é comido têm ideia de que estão sendo observados.[140]

Poder-se-ia pensar que a duplicidade dos personagens também se estende a Los Angeles ficcional do *Quarteto*. Nathan Ashman argumenta como nos romances de Ellroy parece haver duas cidades, uma, real e sórdida, mascarada por outra externa e "idealizada" Los Angeles. A junção entre essas duas realidades produziria um cenário essencialmente esquizofrênico, com um mundo clandestino e ilegal operando por baixo de um outro visível, responsável por projetar glamour, prosperidade e superficialidade. Nesse sentido, o cinema de Hollywood operaria como o perfeito exemplo desse jogo de duplicidades ao vender uma imagem idealizada tanto do estrelato de sua indústria – escondendo as vis dinâmicas em operação dentro dela –, como quanto da própria cidade em si – mascarando a hostilidade com que muitos recém-chegados são recebidos.

Ainda segundo Ashman, Ellroy atribui muito desse seu desejo de conhecer a "verdadeira merda secreta" da cidade a seu relacionamento com seu pai Armand Ellroy, que trabalhava como "bajulador dentro do show *biz*" e era um leitor assíduo de tabloides. Armand teria sido o responsável por apresentar Ellroy "à decadência, à devassidão e às fofocas sórdidas das revistas de escândalo de Hollywood"[141]. Os tabloides engendraram no jovem leitor Ellroy uma visão de mundo conspiratória, em que os fatos verídicos eram aqueles ocultados ou negados, tornados públicos por essas publicações dispostas a expor o submundo sórdido onde a verdade histórica residiria.

No *Quarteto*, Ellroy acaba dando grande destaque e incorpora a linguagem dessas publicações através da fictícia *Hush-Hush*. Ao divulgar aquele que seria o lado "oculto" e "secreto" das celebridades, essas revistas revelariam a real Los Angeles "de crime, sexo e patologias perversas": "Ellroy demarca a verdadeira Los Angeles como um mundo clandestino 'camuflado' por uma externa e 'captada' L.A., esta última uma representação superficial projetada para parecer real à população."[142] Uma Los Angeles que com sua indústria

[140] ELLROY, James. *Jazz Branco.* p.385.
[141] POWELL, Steven. (org.) *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University of Mississippi Press, 2012. p.73 *Apud* ASHMAN, Nathan. *James Ellroy and Voyeur Fiction*. New York; London: Lexington Books, 2018. p.47.
[142] ASHMAN, Nathan. "'Geography is Destiny'": Cinematizing the City in the LA Quartet'. *In:* POWELL, Steven. (org.) *The Big Somewhere: Essays on James Ellroy's Noir World*
London: Bloomsbury, 2018. p. 73-74.

cinematográfica, suas dimensões irreais, seus magnatas, suas estrelas de cinema e os *serial killers* à solta, produzem um ambiente quase irreal, fundindo-se com a vida do dia-a-dia, dos fatos históricos e das mudanças reais pelas quais a cidade passava nos anos 1940 e 1950. O resultado são histórias com um cenário cinematográfico alucinatório da cidade, que continuamente se mistura com a experiência da realidade cotidiana, confundindo as distinções entre autenticidade e fantasia. O ápice desse clima quase irreal é atingido em *Jazz Branco*, cujo cenário é uma Los Angeles quase apocalíptica, explicitada na violência ainda mais gráfica com que os crimes são cometidos nessa história.

Los Angeles em seu tempo ficcional: violenta, corrupta e que deixa saudades

Seguindo a lógica de expor aquela que seria a real e obscura cidade, a Los Angeles do *Quarteto* é descrita como uma cidade violenta, marcada pelo aparente embate entre polícia e crime organizado; em que nada é o que aparenta ser; da forte segregação territorial imposta por vizinhanças brancas e sancionadas pelo Estado; e palco de crimes hediondos cujos mistérios são o mote de cada livro. Em outras palavras, a Los Angeles do *Quarteto* vive em estado de iminente ebulição.

É curioso notar, no entanto, que essa representação não condiz fielmente com alguns dos indicadores da cidade para o período. Segundo Erik Monkkonen, entre o final dos anos 1940 e ao longo da década de 1950, o número de homicídios no condado foi surpreendentemente baixo, de cerca de três a cada cem mil habitantes. Desses assassinatos, a porcentagem dos que foram praticados com arma de fogo foi de aproximadamente 50%, número mais baixo em relação às décadas precedentes (quase 90% em 1920) e nas seguintes (pouco mais de 80% na década de 1980).[143]

No período em que o *Quarteto* foi escrito, em sua temporalidade histórica, Los Angeles era uma cidade muito mais violenta do que no período pós-guerra. De fato, os anos 1980 ficaram conhecidos na história da cidade como uma das décadas mais violentas de Los Angeles. Durante esses dez anos, a taxa de homicídio a cada cem mil habitantes havia subido para 24,4, número três vezes maior do que a taxa de Nova York, a maior cidade do país. Foi também nessa época que a venda de crack, um problema endêmico a nível nacional, alastrou-se na cidade. Para finalizar o estado de tensão, também nessa década gangues rivais da cidade, Crips e Bloods – esta última a responsável por distribuir a maior parte da droga em Los

[143] MONKKONEN, Eric. "Homicide in Los Angeles, 1827-2002" *In: The Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 36, Nº 2 (Autumn, 2005), p.174-176.

Angeles, declararam guerra entre si.

O alto número de homicídios continuou no início dos anos 1990. Na primavera de 1992, durante um único evento, os chamados Distúrbios de 1992, 52 pessoas foram mortas, o que fez com que o índice de homicídios subisse para 28 a cada cem mil.[144]

Os dados parecem mostrar que havia um contexto de tensão social muito forte na época em que Ellroy publicou o *Quarteto*. Essa tensão pode ter sido transplantada para o mundo ficcional, criando uma cidade extremamente violenta, reflexo não necessariamente do período que queria representar, mas do período quando foi escrita.

Se no que tange à violência, Ellroy pode tê-la aumentado na caracterização da Los Angeles do pós-guerra, há outros elementos na série que deixam seu relato ficcional mais próximo do cotidiano daquele período. Los Angeles tem uma longa e triste história de racismo e xenofobia e a segunda guerra mundial e a guerra da Coréia (1950-1953) intensificaram esse tipo de sentimento torpe. Em 1943, a tradição anti-mexicana da cidade explodiu no episódio da Revolta dos Ternos Zoots. É no meio desse conflito entre mexicanos e marinheiros no centro da cidade que a dupla de protagonistas de *Dália Negra*, Lee Blanchard e Bucky Bleichert, se conhece. Nas falas dos policiais, personagens de origem mexicana são chamados de *cucarachas* e *pachucos*, acentuando o racismo policial.

Além do racismo às comunidades latinas, havia um grande ressentimento da população branca contra asiáticos, principalmente chineses e japoneses. Como uma das consequências do ataque japonês a Pearl Harbor, o presidente Franklin Roosevelt assinou em 1942 a Ordem Executiva 9066, que ditava a "recolocação" de japoneses e seus descendentes em campos de encarceramento ao longo do país. Aproximadamente 120 mil pessoas foram realocadas, das quais, segundo Soja e Allen, mais de dois terços eram cidadãos americanos.[145] Só em Los Angeles, mais de trinta mil descendentes foram mandados para campos de concentração. Tal episódio tampouco passou despercebido por Ellroy e foi mencionado em *Dália Negra*. Para ser aceito como policial no LAPD, Bleichert entrega seus amigos de longa data, Sam Murakami e Hideo Ashida, ao *Alien Squad.* Bleichert é aceito na academia, mas os policiais logo tomam ciência das condições para sua entrada no LAPD e a fama de delator passa a acompanhá-lo.

> - Eu podia ter entrado de modo limpo na polícia, mas eles descobriram que meu pai era um subversivo filho da puta. Fizeram-me dedar Sammy e os Ashidas, e Sammy morreu em Manzanar. Sei que só [seu pai] entrou para a Bund para falar besteiras e arranjar trepadas, mas devia ter pensado melhor, porque eu não tinha nada com

[144] Ibidem & HUBLER, Shawn. "Homicides in 1992 Set Record for L.A. County" *In*: *Los Angeles Times*, 5 de janeiro de 1993. Disponível em https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-01-05-me-819-story.html Acesso em 01 de agosto de 2019.

[145] SCOTT, Allen & SOJA, Edward. (orgs.) *The City: Los Angeles and urban theory at the end of the Twentieth Century*. Berkeley: University Press, 2005. p.9.

aquilo.[146]

Ellroy também não deixa de destacar uma das características mais singulares da cidade: sua grande extensão e descentralizada estrutura urbana. Os vastos domínios de Los Angeles de fato vieram a se tornar uma das marcas da cidade, mas é preciso lembrar que, como outros centros industriais norte-americanos, Los Angeles foi palco de um intenso processo de suburbanização, fenômeno habitacional que atingiu seu pico não apenas na cidade, mas em todo o país, entre o final da Segunda Guerra até os anos 1970. Como lembra Eric Avila, durante os anos 1950, os subúrbios americanos cresceram numa taxa dez vezes maior do que os centros das cidades, com uma população suburbana indo de 35.1 milhões de habitantes em 1950, para 75.6 milhões em 1970.[147]

Quando criança, Ellroy foi testemunha desse processo ao acompanhar sua mãe Jean na mudança para a cidade de El Monte, a extremo leste de Los Angeles, logo após o divórcio dos pais em 1954. Em *Meus Lugares Escuros*, o autor detalha essa mudança e como o surgimento de novos loteamentos na região assumiu características singulares, porque feito de forma anárquica, sem obedecer a uma aparente lógica, em meio a paisagens desertas e pastagens.

> A população explodiu nos anos 50. A agricultura entrou em declínio. Indústrias pesadas e leves prosperaram. A autoestrada de San Bernardino estendeu-se do centro de Los Angeles até El Monte. Os automóveis tornaram-se uma necessidade. (...) Houve um grande fluxo de homens fodidos pela Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coréia. Havia subúrbios atulhados de gente, entremeados por imensas áreas rurais. (...)
> Em 1958, El Monte era o eixo central do vale. (...) Era uma cidadezinha caipira e um bom lugar para se divertir. Os colonos mais recentes a chamavam de "Cidade das Divorciadas". Era um buraco barra-pesada com uma atmosfera digna de filmes de bangue-bangue.[148]

No caso do autor, filho único, a vida nos subúrbios foi a consequência da ruptura da unidade familiar dita como tradicional após o divórcio. Quatro anos depois, essa mudança também se relacionaria ao trauma, com o assassinato de sua mãe sendo cometido na mesma região. É interessante notar que quase nenhum personagem do *Quarteto* reside nessas comunidades afastadas, a grande maioria tendo suas residências na cidade de Los Angeles. San

[146] ELLROY, James. *Dália Negra*. p.36 Como em muitas outras passagens do *Quarteto* bem como em suas outras obras, James Ellroy faz referência a acontecimentos e locais como se seu leitor já tivesse alguma ciência sobre eles. A *Bund* que o personagem Bleichert menciona trata-se da *German American Bund*, associação nazista de norte-americanos descendentes de alemães que seu pai fora membro. No romance, quando o LAPD descobriu a associação de seu pai com o grupo nazista, seus superiores ameaçaram expulsá-lo da academia a menos que denunciasse seus amigos nisseis. Encarcerados, Murakami e Ashida foram levados a Manzanar, na Califórnia, um dos dez campos de concentração para japoneses durante a Segunda Guerra, local onde cerca de dez mil pessoas ficaram presas.

[147] AVILA, Eric. *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2004. p.5.

[148] ELLROY, James. *Meus Lugares Escuros*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.39-40.

Bernardino, cidade a extremo leste de Los Angeles, acaba exercendo a função de subúrbio afastado, com uma distante conexão territorial e temporal com os personagens. Ela é a cidade natal de Danny Upshaw, um dos mais introvertidos personagens do *Quarteto*, um local de importantes passagens em sua vida, tais como suas primeiras experiências sexuais homossexuais e de seus primeiros atos de delinquência. O subúrbio, no entanto, é deixado completamente de lado pelo personagem quando ele se muda para Los Angeles para ser policial. Para Upshaw, voltar para San Bernardino não é mais que uma obrigação mecânica, ("Desde que ele se tornou policial, visitava sua mãe apenas no Natal e no seu aniversário, nem mais, nem menos"), sem amarras emocionais ou práticas ao palco de sua infância.

A suburbanização de Los Angeles demandou a construção de autoestradas e cimentou a necessidade do automóvel para a efetiva circulação em seus cada vez mais extensos limites. Os investigadores de Ellroy não perseguem suspeitos ou investigam sem um carro. A presença de uma robusta frota automotiva, uma das facetas pela qual a cidade passaria a ser conhecida, data ainda de período anterior ao ambientado no *Quarteto*. Em 1915, circulavam pelo condado, composto pelas cidades de Los Angeles, Riverside, Orange, San Bernardino e Ventura, a maior frota de carros do país. Em 1929 já havia um carro para cada três habitantes na cidade. Tal cultura automobilística foi ao mesmo tempo motivo e consequência para o surgimento de inúmeros loteamentos, cada vez mais afastados do centro histórico da cidade. O crescimento disperso fez surgir uma burocracia complexa de incorporação de terras e jurisdição policial, algo que foi captado não apenas por Ellroy, mas pelos principais autores do *hard-boiled* contemporâneos a estas mudanças.

O conflito de jurisdição aparece como um dos temas de *O Grande Deserto*. Danny Upshaw, um dos protagonistas do romance, é detetive do *Los Angeles County Sheriff's Department*, o LASD. Por conta de escândalos de corrupção da época, policiais do *Los Angeles Police Department*, o LAPD, ressentem seus colegas da chefatura vizinha. Como o próprio nome de cada unidade supõe, cabia ao LAPD policiar os limites da cidade enquanto o LASD se ocupava dos demais municípios do condado. No entanto, como reflexo da complexa lógica da cidade, alguns distritos, incrustados no meio da cidade, como West Hollywood, Firestone e Lenwood, preferiam estar sob a jurisdição do LASD do que o LAPD.

Upshaw é um dos detetives da delegacia de West Hollywood e passa grande parte da história ultrapassando os limites territoriais de sua jurisdição, encravada na região oeste da cidade. O diminuto domínio sob responsabilidade da delegacia de West Hollywood, restringe a mobilidade investigativa disponível ao detetive. Quando o corpo de uma nova vítima aparece em uma jurisdição do LAPD, o detetive infringe várias leis para procurar pistas, atuando em

área proibida. Upshaw segue ignorante os limites de território, apesar dos avisos de seus superiores e das ameaças de seus alvos. Além dos passos do assassino, o detetive acaba coletando inimizades, ressentimentos e a promessa de vingança, já que no caminho descobre casos de evidente corrupção dentro do LAPD.

> Danny viu Niles farejando-o como policial e se aproximando, parecendo cada vez mais curioso e puto; carne estranha em sua área, novo demais para estar trabalhando na Delegacia de Homicídios no centro da cidade. Cara a cara, disse:
> - Sou do Departamento do Xerife.
> Niles gargalhou.
> - Está um pouco confuso com sua jurisdição, detetive?[149]

Além do crescimento urbano, que implicou numa intrincada topografia, a cidade também registrou um dos maiores aumentos no número de habitantes entre as metrópoles norte-americanas durante o século XX. Por volta de 1950, Los Angeles era a maior cidade da Costa Oeste e a quarta maior dos Estados Unidos. No final do século, já ocupava o posto de segunda maior, posição que mantém até hoje.[150] O crescimento foi sobretudo resultado de diferentes ondas migratórias e imigratórias.

Os primeiros migrantes a chegarem, no início do século XX, foram protestantes brancos do Meio Oeste. Depois, a cidade recebeu grupos negros vindos dos estados sulistas segregacionistas, encabeçando aquela que ficou conhecida como Primeira Grande Migração, entre 1915 ao final dos anos 1920. Durante os anos 1940, a contínua oferta de emprego nas indústrias aérea e de armamentos – aumentada ainda mais durante a guerra, atraiu uma segunda leva migratória, também chamada de Segunda Grande Migração. Entre o ano de 1940 e o de 1950, a população negra da cidade dobrou. No pico do fluxo migratório em 1943, seis mil afro-americanos chegavam a Los Angeles todos os meses.[151] Por fim, a partir da década de 1950, a cidade começou a ser o destino de uma importante onda imigratória latino-americana, encabeçada por mexicanos e salvadorenhos, bem como de outras nacionalidades como filipinos, coreanos, japoneses e mais tarde chineses. Estes migrantes e imigrantes mudaram para sempre a demografia da cidade, fazendo surgir uma Los Angeles multifacetada, culturalmente rica e diversa. Se em 1950 o grupo étnico majoritário do condado eram os caucasianos, correspondendo a 80% da população, décadas depois, em 1990, essa porcentagem havia diminuído para 42%.[152]

[149] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.163-164.
[150] Em 1950, as maiores cidades americanas eram Nova York, Chicago e Filadélfia. Cf. BERNSTEIN, Shana. *Bridges of Reform: Interracial Civil Rights Activism in Twentieth-Century Los Angeles*. Nova York: 2011, p.3; 9.
[151] Ibidem. p.61.
[152] Cf. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-10-06-me-1368-story.html Acesso em 3 de agosto de 2019. Em 1990, a população de latinos da cidade era de 35% e a de afro-americanos 11%. Em 2015, a

O crescimento populacional, no entanto, gerou uma crise imobiliária na cidade. A escassez de moradias tornou-se um problema particularmente difícil para as cerca de dez mil famílias afro-descentes que se mudaram para Los Angeles durante a Segunda Guerra Mundial. Somava-se a isso o fato de a cidade conter bairros inteiros em que migrantes e imigrantes não-brancos eram proibidos de morar, parte de uma política segregacionista que datava do início do século XX. Como lembra Mike Davis, desde os anos 1910 restrições raciais (ou "cláusulas restritivas") eram incluídas nas escrituras de terrenos e em projetos de loteamento proibindo a venda de propriedade a determinados grupos étnicos:

> (...) ajudando a definir o mundo isolado de classe média do Westside de Los Angeles. Ao mesmo tempo, funcionando como uma legislação discriminatória particular, restrições escriturais estavam também construindo um "muro branco" em torno da comunidade negra da avenida Central. Desse modo, 95% das habitações disponíveis da cidade nos anos 1920 foram efetivamente interditadas para negros e asiáticos.[153]

As cláusulas restritivas raciais que Davis menciona só foram consideradas ilegais pela Suprema Corte dos Estados Unidos em 1948, tempo suficiente para que os guetos fossem erguidos e uma geração de afrodescendentes e latinos fosse territorialmente marginalizada.

A discriminação racial na cidade não foi apenas fomentada pela iniciativa privada. Para Andrea Gibbons, o Estado, em suas instâncias municipais e federais, também contribuiu para a marginalização de minorias, em alguns casos sendo até mesmo o principal responsável. Como lembra Gibbons, durante a guerra, nos projetos de moradia popular da prefeitura de Los Angeles negros eram proibidos de ocuparem apartamentos. Neste caso, o governo federal teve que intervir. Já na expansão dos subúrbios, o governo federal agiu diferente. Panorama City e Lakewood, dois novos empreendimentos imobiliários, receberam subsídio federal com a condição explícita de que negros fossem barrados.[154]

As restrições para compra de casas fizeram nascer uma cidade claramente dividida em zonas, além de diminuir severamente as oportunidades educacionais e econômicas disponíveis para a comunidade minoritária. A oeste de Los Angeles e nos municípios do condado ao norte, a maioria dos habitantes era (e ainda continua) branca. Afro-americanos vieram a ocupar sobretudo o sul da cidade, com a avenida Jefferson, importante via que corta Los Angeles de leste a oeste, como símbolo não-oficial da divisão das comunidades de maioria branca e negra. Os bairros de Compton e Richland Farms vieram a concentrar o maior número de residentes negros. Latino-americanos estabeleceram-se sobretudo ao leste, em Boyle Hights e Watts,

população latina superou a população branca no condado. Atualmente, de Los Angeles ocupa o posto de cidade mais etnicamente diversa do país.

153 DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzo*. São Paulo: Boitempo, 2009, p.178.

154 GIBBONS, Andrea. *City of Segregation*. London, Nova York: 2018, p.6.

compartilhando seus quarteirões com outros grupos étnicos tais como japoneses e judeus. É fácil concluir que a escassez de moradias prejudicou especialmente afrodescendentes e latinos. Com limitada opção de moradia, os guetos e *barrios* começaram a sofrer com superlotação. Segundo Shana Bernstein, uma só comunidade de maioria negra, onde antes da Segunda Guerra Mundial residiam trinta mil pessoas, passou a ter setenta mil residentes em 1944.[155]

Com esses dados é possível fazer novas leituras dos deslocamentos dos personagens pelas diferentes sessões da cidade. Quando um investigador (e estes detetives são todos brancos) vai a um dos bairros do sul de Los Angeles, parece entrar em um mundo diferente, que lhe é totalmente desconhecido e cuja lógica ele tampouco faz questão de desvendar. Os bairros são populosos, com cheiros e sons que os homens caucasianos tentam desviar. Parte da história de *Jazz Branco* gira em torno da construção do estádio dos Dodgers no final dos anos 1950 na região ao nordeste da cidade conhecida como Chávez Ravine. Para que a edificação seja levantada, a polícia deve retirar os moradores mexicanos que ali residem de forma irregular. A *Hush-Hush*, recurso narrativo já frequente de Ellroy, publica um artigo denunciando a ação e a baixa indenização dada às famílias desalojadas. O tom do artigo, no entanto, não deixa escapar o racismo e parcialidade de seu jornalista.

> É isso aí: o Departamento Territorial e Viário da Califórnia está garantindo aos moradores dos cortiços 10.500 dólares para as despesas de reassentamento de cada família, cerca de metade do custo de um malcheiroso cafofo de favela em locais exóticos como Watts, Willowbrook e Boyle Heights.[156]

O que torna a leitura muitas vezes difícil é o fato dos personagens de Ellroy serem invariavelmente racistas, adotando um ponto de vista e descrição vexatória desses homens e mulheres: “Código 3, apoio sólido a Wilhite — ajudar o traficante sancionado pelo DPLA. Delegacia de Narcóticos/J.C. Kafesjian — vinte anos conectados — o velho chefe Davis o trouxe. Fumo, bolas, heroína — a escória do bairro negro como clientela”[157]. Em uma conversa com Dave Klein, Dudley Smith comenta: “Os sete que matei no cumprimento do dever eram crioulos. Forçando a barra dá para considerá-los humanos.”[158]

> Ponha os pés no chão, Mickster [Mickey Cohen, gangster e personagem real] — ouvimos dizer que sua única fonte de rendimento são as máquinas de venda no Southside: cigarros, camisinhas comuns, camisinhas com relevos especiais e caça-níqueis em salas enfumaçadas nos fundos das boates de jazz do bairro negro. Que vergonha de novo, Mickey! Exploração da negrada! Transações baratas, abaixo do seu nível, você, o homem que já governou o crime de Los Angeles com uma ostentação ostensivamente ousada![159]

[155] BERNSTEIN, Shana. *op. cit.* p.62.
[156] ELLROY, James. *op. cit.* p.108.
[157] Ibidem. p. 41. A tradução portuguesa diminui, no entanto, a carga racista do termo empregado no original, *niggertown.*
[158] Ibidem. p.202.
[159] Ibidem. p.14.

O excerto da *Hush-Hush* considera as transações ilegais do gangster Cohen decadentes porque feitas quase em sua maioria com moradores do sul da cidade, o "bairro negro". Moram ali, segundo as visões da matéria da revista e do protagonista de *Jazz Branco*, cuja fala é a primeira citação, a "escória" da cidade. Na descrição de Ellroy, é uma zona de Los Angeles marcada por seus vícios e perigos. Como mencionado no capítulo sobre os personagens do *Quarteto*, há pouquíssima diversidade étnica entre os principais nomes da tetralogia, com exceção para a descendente mexicana Inez Soto, de *Los Angeles – Cidade Proibida*. Brancos de fato compunham a maioria dos moradores de Los Angeles quando a ação de *Jazz Branco* se passa, mas isso não impediria Ellroy de dar mais agência a personagens latinos ou negros, ainda mais se pensamos que, em sua Los Angeles dos anos 1980 e 1990, o perfil demográfico era inegavelmente diverso.

Ao optar por dar voz e destaque à mentalidade de homens reacionários, Ellroy praticamente não menciona as iniciativas dos grupos minoritários que lutavam por uma Los Angeles mais justa. Na Los Angeles de Ellroy das décadas de 1940 e 1950 alguns organismos já atuavam nesse sentido há décadas. A divisão de Los Angeles da Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (*The National Association for the Advancement of Colored People* - NAACP) e da União Americana pelas Liberdades Civis (*The American Civil Liberties Union* - ACLU) haviam sido criadas em 1914 e 1923, respectivamente. Na verdade, a Segunda Guerra Mundial foi um período de atuação intensa desses grupos, que usaram a entrada do país no conflito para pressionar os governos locais a promover maior equidade étnica. "[Líderes ativistas] juntaram forças para argumentar que ganhar a guerra na Ásia e na Europa demandava maiores direitos civis em casa."[160] Pelo contrário, líderes sindicais, membros de grupos de esquerda e líderes comunitários são comumente caracterizados na obra como corruptos e seguindo interesses escusos:

> E depois de 48 horas remexendo papéis, ele sentia-se com a mão nos vermelhos da AUFC [o sindicato fictício Aliança Unida dos Figurantes e Contrarregras].
> Iludidos.
> Traiçoeiros.
> Perversos.
> Gritando clichês e palavras de ordem, pseudo-idealistas sentindo-se na moda. Gafanhotos atacando causas sociais com a informação errada e soluções de mentira.[161]

Depois de ler os relatórios médicos do informe Saul Lesnick, psiquiatra de atores filiados ou que haviam sido membros do Partido Comunista, o tenente Mal Considine alimenta

[160] BERNSTEIN, Shana. *op. cit.* p.3.
[161] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.113-114.

seu anticomunismo. A comissão para a qual ele trabalha, na esperança de tornar-se capitão da polícia, tem uma versão exagerada da influência comunista em Hollywood e tenta de todas formas provar a presença de propaganda de esquerda em filmes. Todos são caracterizados como oportunistas, sejam os comunistas, ou os investigadores, já que o chefe da comissão, o promotor Ellis Loew, usa a investigação como trampolim político.

Já a mentalidade racista do corrupto tenente Dave Klein de *Jazz Branco* e de outros policiais que de forma semelhante mencionam o *Southside* exemplificam um posicionamento pelo qual a polícia de Los Angeles ficou conhecida. Pode-se até mesmo dizer que, além da segregação espacial, outro fator que contribuiu para aumentar a tensão social na cidade foi a forma como o LAPD tratou essas comunidades ao longo de gerações: de forma parcial e discriminatória.

Até mesmo Ellroy, conhecido por seus posicionamentos conservadores, reconhece a reputação que marcou o LAPD pelo século passado: "Não há nenhuma cidade com uma força policial tão controversa, definida de forma tão ambígua e ao mesmo tempo tão moderna como o LAPD."[162]

Los Angeles em seu tempo histórico: racismo, violência e recrudescimento

Quando iniciou o lançamento do *Quarteto*, no final dos anos 1980, havia na memória dos moradores episódios recentes de grave abuso e má conduta policial. Duas décadas antes, em 1965, o bairro de Watts foi palco de uma revolta popular sem precedentes. Enquanto policiais tentavam prender uma família negra em uma avenida do bairro, os vizinhos, em protesto, começaram a atirar paus e pedaços de concreto nas viaturas. A violência logo se alastrou e a população local passou a queimar vários edifícios da região. Nas ruas de Watts, moradores locais entraram em confronto direto com os quase 1900 policiais destacados do LAPD e o LASD e os mil membros da Guarda Nacional da Califórnia acionados como ajuda. Quase 3500 pessoas foram presas, a maioria por desobedecer ao toque de recolher que o chefe do LAPD, William Parker, havia imposto. Após seis dias de tumultos, o conflito finalmente sessou. 34 pessoas foram mortas, a maioria civis por membros da Guarda Nacional. A comissão McPee, instaurada para investigar as causas da revolta, concluiu que "pobreza, desigualdade, discriminação racial e a aprovação da Proposta 14 eram os principais fatores".[163]

[162] Cf. CHARLES, Nikolas. "See Los Angeles' Rough Past with Crime Author James Ellroy" In: *Time Magazine*. http://time.com/3907690/james-ellroy-los-angeles-lapd-1953/ Acesso em 30 de maio de 2017.
[163] A Proposta 14, aprovada na Califórnia através de referendum de 1964 anulava a lei Rumford de Moradia Justa, que, por sua vez, tinha colocado fim às cláusulas restritivas nos contratos imobiliários no Estado. Em 1965 a Proposta 14 ainda estava válida. Ela foi considerada inconstitucional pela Suprema Corte da Califórnia

Em janeiro de 1979, Eulia Love, uma mulher de 39 anos, mãe solteira e moradora do sul da cidade, foi alvejada com doze tiros por dois policiais no gramado de sua casa. Como justificativa, os agentes envolvidos disseram que Love os havia ameaçado com uma faca. Seu assassinato foi inicialmente classificado como procedimento padrão dentro do LAPD, o que gerou uma série de protestos. Após pressão social, uma comissão interna foi instaurada. Em um relatório emitido um ano depois do incidente, a junta concluiu que houve uma série de erros de procedimento e violações ao código de conduta do LAPD.

Durante esse período, sob comando do chefe de polícia Daryl Gates, a polícia de Los Angeles (bem como o corpo policial de outras metrópoles norte-americanas) passou por um processo de militarização, com o uso de equipes de SWAT, aríete e outros equipamentos pesados para combates a tumultos como a nova norma. A mudança era justificada por um ataque que se pretendia mais agressivo à escalada do poder das gangues e do aumento do tráfico e uso de drogas.

Os resultados da campanha de militarização vieram na década seguinte. Em 1984 Los Angeles sediou os jogos olímpicos. O evento esportivo foi usado como palanque político como exemplo da América viril e conservadora do presidente Ronald Reagan, que discursou na abertura dos jogos. A primeira olimpíada sob comando da iniciativa privada, os jogos olímpicos de 1984 foram vistos como um grande sucesso e o prefeito da cidade, Tom Bradley e o chefe Gates reverenciados por manterem a paz durante o evento. A forma como o fizeram, no entanto, pode ser vista como questionável. Com sua polícia fortemente armada, Gates autorizou constantes batidas policiais no sul e leste da cidade, mantendo estas áreas praticamente em estado de ocupação militar. Saindo dos jogos olímpicos como "herói municipal", a opinião pública pedia que Gates mantivesse Los Angeles segura "como na época das Olimpíadas". Segundo avaliou o jornalista Dave Zirin, "tornou-se norma tratar a cidade como território ocupado".[164]

A forma como a polícia de Los Angeles voltou-se para estas duas regiões da cidade catalisou um pensamento dos moradores de outros bairros: as regiões são o foco do problema e aqueles que ali vivem são indesejáveis. Se hoje em dia a gentrificação ou a falta de opções acessíveis de moradia numa das cidades mais caras dos Estados Unidos fazem com que moradores brancos ignorem o estigma do sul e leste da cidade, na década de 1980 a fama de

em 1966 e pela Suprema Corte dos Estados Unidos no ano seguinte. Cf. HORNE, Gerald. *Fire this time. The Watts Uprising and the 1960s*. Charlottesville: 1997, p. 342.

[164] ZIRIN, Dave. "Want to Understand the 1992 LA Riots? Start with the 1984 LA Olympics" *In: The Nation.* Disponível em: https://www.thenation.com/article/want-understand-1992-la-riots-start-1984-la-olympics/ Acesso em 12 de agosto de 2019.

bairros indesejáveis e perigosos estampava essas comunidades, fazendo com que fossem muitas vezes esquecidas ou deixadas em segundo plano pela administração pública.

Aos alvos da força e muitas vezes violência policial, restava a reclamação com lideranças locais ou recorrer a um sistema jurídico que não parecia ouvi-los. De 1984 a 1989 houve um aumento de 33% em reclamações dos losangelinos de violência policial.[165] Segundo uma reportagem da época do Los Angeles Times, entre 1986 a 1990, dos cerca de 1400 policiais denunciados à promotoria por uso excessivo da força, apenas 1% foi processado.[166]

Em 1985, o mesmo chefe de polícia Daryl Gates deu início à "Operação Martelo" com o objetivo de prender membros listados das gangues Crips e Bloods e minar a escalada na venda de crack, droga conhecida como "a cocaína dos pobres". O alvo da Operação Martelo foi uma área de cerca de 25 quilômetros quadrados entre Exposition Park e o norte da praia de Long Beach; em resumo, o sul da cidade. Em um único final de semana, 1453 pessoas foram presas.[167]

Na avaliação de Mike Davis, a Operação Martelo exemplificou um *Gang Scare* presente na sociedade norte-americana nessa década, medo este alimentado por reportagens efusivas sobre a violência dos grupos e certa glamourização em torno do tema por Hollywood. O temor, seguido de combate e preconceito a essas organizações criminosas seguiu semelhante padrão ao que acontecera nos anos 1950 com o *Red scare* e no pós-Guerra Civil (1861-1865) com o *Tramp scare*, o medo dos desempregados e sem-teto migrantes. Assim, a Operação Martelo foi um exemplo da resposta em muitos sentidos tão violenta quanto à violência praticada pelas gangues. Como o próprio chefe de polícia Gates declarou: "Isso é guerra... estamos extremamente revoltados... Queremos deixar a mensagem aos covardes por aí, e é isso que eles são, covardes podres - queremos que a mensagem seja divulgada de que vamos pegá-los". Para alimentar o clima de guerra, o chefe da unidade de Combate às Drogas da promotoria de Los Angeles declarou: "Isso aqui virou o Vietnã".[168]

Ao definir como alvo da "Operação Martelo" apenas a região sul da cidade, a polícia de Los Angeles contribuiu para estigmatizar uma região e seus moradores, indicando que o foco do problema eram os bairros sulistas, habitados por sua vez por uma maioria de afro-descentes. "Crianças eram humilhantemente forçadas a 'beijar o asfalto' ou encostar em carros

[165] Ibidem.
[166] FREED, David. "Police Brutality Claims Are Rarely Prosecuted". *In: Los Angeles Times*. 7 de julho de 1991. Disponível em https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-07-07-mn-3054-story.html Acesso em 12 de agosto de 2019.
[167] DAVIS, Mike. "Los Angeles: Civil Liberties Between The Hammer And The Rock". *In: New Left Review*, Vol. 170, Jul-August, 1988. p.37.
[168] Ibidem. p.38.

da polícia enquanto policiais conferiam seus nomes em listas digitalizadas de membros de gangues." A cidade virava um palco de guerra e os criminosos, *vietcongs* locais que os policiais – muitos deles veteranos na Guerra do Vietnã – deveriam combater (e talvez implicitamente cuidar de eliminar). Somava-se a isso uma crise econômica e social, com uma taxa de 45% de desemprego entre os homens afro-descentes da região.

No início dos anos 1990 um novo caso de violência policial viria a abalar novamente a imagem do LAPD. Em março de 1991, George Holliday gravou com sua câmera caseira um jovem negro sendo espancado por quatro policiais em uma rodovia. As imagens mostram Rodney King, na época com 25 anos, rodeado pelos agentes, que o espancam com cassetetes e chutes, enquanto outros guardas assistem à cena. Divulgada, a filmagem ganhou repercussão mundial. Treze dias depois de King, Latasha Harlin, outra moradora negra, foi morta por uma comerciante coreana por outro motivo torpe: uma discussão sobre venda. A juíza do caso sentenciou a ré a 5 anos de prisão domiciliar e 400 horas de serviço comunitário.

A impunidade, o excesso de força e a falta de oportunidades explicam em parte a mais sangrenta revolta popular que a cidade veria em 1992. Quando um júri majoritariamente branco considerou os policiais envolvidos no caso King inocentes, a população, marginalizada social, política e economicamente por décadas, respondeu de forma violenta. Semelhante ao que acontecera em 1965 no bairro de Watts, vários prédios foram incendiados, saqueados e vandalizados. Com o LAPD incapaz de conter os distúrbios, a Guarda Nacional dos Estados Unidos foi acionada, além de uma divisão do Exército e uma da Marinha.

Quando escreveu o *Quarteto*, a Los Angeles contemporânea de Ellroy vivia os momentos de maior agonia e arrefecimento de um sistema discriminatório e extremamente violento posto em prática por décadas. Desemprego, violência, ausência do Estado, racismo e segregação eram outros fatores de uma equação desigual entre os moradores. Cansada, as comunidades minoritárias responderam.

Coincidentemente, o ano dos distúrbios também marcou o término da publicação do *Quarteto*. Como escritor branco, muitas das questões que as comunidades negras e latinas passaram na cidade ao longo da década de 1980 eram distantes da realidade de Ellroy. Na verdade, o que se vê em sua narrativa é uma descrição das regiões leste e principalmente sul como locais que os investigadores vão para combater, como regiões viciosas e perigosas. Nada de benéfico sai da região sul. É verdade que as lideranças corruptíveis, os magnatas que, por trás de suas operações de fachada, lideram negócios ilícitos, moram em regiões de domínio branco, como Hancock Park, Hollywood e Beverly Hills. Por outro lado, o *reduto* das atividades ilícitas, comezinhas, onde moram "a escória" e "a negrada" (vocabulário de

personagens do universo ellroyviano) é o sul da cidade, o *niggertown*.

A mentalidade racista da força policial é sintetizada na política de contenção que o antagonista da obra, Dudley Smith, quer implementar. O alvo, como de se esperar, é a região sul da cidade.

> - Rapaz, você reconhece a necessidade de conter o crime, de mantê-lo ao sul da Jefferson com o elemento negro?
> - Claro.
> - E você acredita que um certo tipo de crime organizado deveria existir e perpetuar vícios aceitáveis que não machucam ninguém?[169]

Na lógica deste policial corrupto, a concepção de crime "condenável" tem localização e cor definidos. Os criminosos são os negros e pobres da zona sul da cidade. Há, no entanto, outros delitos que são aceitáveis porque "não causam mal algum" pois são cometidos como pessoas como ele, brancos, e que moram em outros locais da cidade. Conter o crime é também conter a população ali residente, viciando-a nas drogas.

Hancock Park como zona do desejo

No extremo oposto da segregação da parte sul e leste da cidade, encrustado na zona central de Los Angeles, está o rico distrito de Hancock Park. Na tetralogia moram ali todas as famílias abastadas de cada história: os Sprague de *Dália Negra*, o casal de atores Raymond Loftis e Claire de Haven de *O Grande Deserto*, a família Exley de *Los Angeles – Cidade Proibida* e os Kafesjian de *Jazz Branco*.

Diferente de outros bairros e loteamentos de alto poder aquisitivo de Los Angeles surgidos ao longo do século XX, que foram construídos em regiões cada vez mais afastadas do centro, Hancock Park se situa numa zona de transição, entre comunidades diversas como as vibrantes Hollywood e Melrose ao norte, a rica Beverly Hills a oeste, a residencial Wilshire ao sul e a zona central de Larchmont a oeste. Com mansões ao estilo espanhol construídas a partir da década de 1920, Hancock Park é sinônimo de "dinheiro antigo", como diz o narrador em terceira pessoa de *O Grande Deserto*, o que significa dizer que no contexto do *Quarteto* a geração mais jovem dos residentes do bairro cresceu já acostumada com esse mundo de opulência. Essa vizinhança de 18 km^2 retangulares cortados pelas avenidas Melrose Avenue e Wilshire Boulevard, nos extremos norte e sul e North Rossmore Avenue e Highland Avenue no sentido leste e oeste, abriga uma comunidade composta até hoje de uma maioria branca, altamente escolarizada e com alto poder aquisitivo. Também tem uma importante comunidade judaica.

[169] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. p.117.

No *Quarteto*, a origem da riqueza das famílias de Hancock Park está intimamente ligada às transformações e modernização de Los Angeles no início do século passado, cujos negócios são invariavelmente fraudulentos. Das famílias ricas representadas, dois de seus patriarcas são imigrantes, uma pequena menção do autor à importância dos diferentes fluxos imigratórios e migratórios que compuseram o perfil demográfico da cidade. Emmett Sprague, vindo ainda jovem da Escócia, montou sua fortuna construindo loteamentos baratos em Long Beach e Hollywood, erguidos com material de segunda e sobras de cenário de filmes. Quando um terremoto desmoronou um quarteirão com suas casas em Long Beach em 1933, matando doze pessoas, Sprague, através do suborno, conseguiu que seu nome fosse apagado dos registros de contratos. Preston Exley enriqueceu com sua construtora abrindo novas estradas conectando Los Angeles a outras localidades, estes contratos conseguidos através de seus contatos com políticos locais. Em *Jazz Branco*, que em muitos sentidos mostra uma radicalização de Ellroy no que se refere à forma do romance, ao vocabulário e à caracterização dos personagens, a principal fonte de riqueza dos armênios Kafesjian é a de produção e tráfico de heroína, tudo com a sanção da Narcóticos, devidamente subornada pelo patriarca K. J.. Dessa forma, a fachada de um negócio lícito, a caracterização feita por Ellroy das famílias ricas dos romances precedentes, já é vista como desnecessária pelo autor. Kafesjian, tão seguro de seu status como intocável no alto de seu poder e a partir de sua casa-bunker, esbraveja "Eu limpo minha própria casa" como resposta à tentativa da polícia de investigar a invasão à sua residência.

Por trás da aparente fachada de ordem, limpeza e tranquilidade deste bairro exclusivo, alojam-se famílias disfuncionais que enriqueceram às custas de outros. Os Kafesjian, como radicalização na caracterização de Ellroy, funcionam como epítome dessa lógica. À medida que a narrativa avança, sua história oculta de incesto intergeracional, crime e exploração revelam-se ligados à corrupção e à violência ocultas das instituições da cidade; em outras palavras, o desajuste da esfera privada impregnando a esfera pública e vice-versa. A investigação de Dave Klein para saber quem foi o maníaco que invadiu a casa, torturou e matou o cão da família e ejaculou em roupas de uma das mulheres da família é atrapalhada pelo próprio chefe da Narcóticos, seguindo ordens do patriarca que queria resolver a questão internamente.

A chave para entender a recorrência com que Hancock Park é escolhida como residência dos abastados é saber que o distrito exerce um antigo fascínio no escritor. Quando Ellroy era criança, ele e seu pai Armand moraram próximo à região. O bairro, longe da realidade econômica e social de pai e filho, virou um espaço de desejo e cobiça para o pré-adolescente.

> Nosso prédio ficava no Beverly Boulevard com Irving Place. Era a fronteira entre Hollywood e Hancock Park — uma significativa junção de estilos. (...)
> Hancock Park.
> Enormes casas Tudor e *châteaux* franceses. Mansões espanholas. Gramados largos, pérgulas com treliças, meios-fios arborizados e uma atmosfera de refreamento que parecia saída do túnel do tempo. Ordem e riqueza, perfeitamente circunscritas a poucas quadras do meu lar, incrustado de merda.
> Hancock Park me hipnotizava. A paisagem me enfeitiçava. (...) Desenvolvi paixonites pelas casas e pelas garotas que via em suas janelas. Eu elaborava complicadas fantasias sobre Hancock Park. Meu pai e eu invadiríamos Hancock Park e faríamos dele nosso reino.[170]

Pensar em espaços que devem ser invadidos e transpostos, como alude Ellroy nessa passagem de sua autobiografia, remete à já citada segregação de Los Angeles em territórios social e etnicamente bem demarcados. Sinônimo de sucesso econômico e espaço, em contraste com o pequeno apartamento onde vivia, Hancock Park transformou-se em domínio ellroyviano na imaginação da criança Ellroy. No final dos anos 1960, o adolescente Ellroy transformou sua admiração em delinquência. Ele começou a invadir casas das abastadas famílias que moravam no bairro, roubando comida e bebida, mexendo em gavetas e cheirando lingerie feminina, "circunspecto, bem cautelosamente [e com] grande cuidado para cobrir minhas pistas".[171]

A relação do autor com o bairro deixa mais uma vez em evidência seu lado *voyeur*. Seu domínio dos moradores do bairro sem o conhecimento destes, a entrada neste mundo pela via ilegal e não solicitada são a porta de entrada da relação de Ellroy com Hancock Park, uma temática muito explorada em *Jazz Branco*.

Como muitos dos que ali vivem participam de atividades ilícitas, a posição do distrito nesse espaço de intersecção entre realidades diferentes torna-se também simbólica quando se pensa que conecta atividades moralmente sancionadas, seja o cinema, a construção civil e a própria polícia, com outras ilegais tais como venda de drogas e pornografia. Assim, Hancock Park faz a intermediação entre a branca Los Angeles, que tem "vícios aceitáveis", como diz o antagonista Dudley Smith, e a negra e latina Los Angeles, que deve ser contida e confinada e fonte dos vícios que são moralmente condenados pela sociedade.

Em menor medida do que a segregação sofrida por negros e latinos na cidade, brancos pobres também sofrem com a exclusão quando entram nessa comunidade seleta. O policial Bucky Bleichert, identificado por seu uniforme, seu carro de polícia e pelas horas pouco convencionais em que visita sua amante Madeleine Sprague, é logo condenado pelos vizinhos dos ricos Sprague: "os olhares que recebia dos vizinhos dela [Madeleine Sprague] quando

[170] ELLROY, James. *Meus lugares escuros*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 174;176.
[171] POWELL, Steven. *op cit*. 2012. p.196.

andava até meu carro de uniforme completo eram impagáveis."[172] Mesmo caucasiano, sua condição social torna-o um forasteiro do lugar, indicando que além de étnica, a segregação na cidade também é econômica.

Malibu e o distante

Afastada das dinâmicas entre as diferentes áreas da cidade, cabe à região costeira de Malibu o local de refúgio de alguns dos personagens, que ali se estabelecem ou moram na esperança de não serem vistos, importunados ou de simplesmente poderem desaparecer. Há uma desconexão premeditada entre as tramas que ocorrem dentro da cidade e a região.

Malibu é o local de uma elite abastada caucasiana, região que, por sua opulência, deixa os policiais deslocados. É uma sensação diferente do deslocamento que os mesmos sentem na região sul de Los Angeles, com seus residentes em sua maioria negros. É a falta de pertencimento, de ver como a vida é fácil para alguns, de notar que, não importa o quanto trabalhem, nunca pertencerão àquele mundo ao mesmo tempo idílico e delirante.

O bairro também é o provável destino daqueles que se submetem às cirurgias plásticas, um *leitmotiv* constante no *Quarteto*. Estas operações são extremamente invasivas e modificam profundamente os personagens a elas submetidos, muitas vezes mutilando-os. O médico Terrence Lux, o "cirurgião plástico das estrelas", encarrega-se do Sanatório Pacífico, local que faz as vezes de clínica de cirurgia estética e reabilitação de dependentes químicos. A propriedade, localizada nas encostas do Oceano Pacífico, exemplifica a justaposição entre o que é intencionalmente afastado – Malibu – e o glamour idealizado de Hollywood: atores com dependência internam-se no Sanatório para se desintoxicarem e, como parte crucial da história de *Los Angeles – Cidade Proibida*, prostitutas que se assemelham a conhecidas atrizes de cinema são mandadas a Lux para que ele "aperfeiçoe" esta correspondência. Para coroar, o Sanatório Pacífico serve também de palco de ilegalidades que são sancionadas pela polícia, como a fabricação, nas suas dependências, de heroína para desintoxicação, com a acordo de que políticos que precisassem ficar limpos usariam a clínica de graça. Como Lee Horsley pontua, as cirurgias plásticas feitas por Lux funcionam tanto para "ocultar medonhos segredos quanto para moldar rostos atraentes ao padrão de Hollywood; elas também criam, no entanto, monstros"[173].

É o que acontece com Coleman Healy, o serial killer de *O Grande Deserto*. Testemunha

[172] ELLROY, James. *Dália Negra*. p.307.
[173] HORSLEY, Lee. 'Founding Father: "Genealogies of Violence in James Ellroy's L.A. Quartet'. *In: Clues*, 19 (1998), p.142.

ocular do assassinato de José Diaz, caso verídico conhecido como Sleepy Lagon, Healy é enviado a Lux para que este modifique suas feições, despistando o assassino de Diaz, o policial Dudley Smith. Com o procedimento, Healy acaba ainda mais parecido com seu pai, o ator Raymond Loftis, em decadência em Hollywood por ter entrado na lista negra de artistas supostamente ligados ao Partido Comunista. Loftis fica "tão fascinado com sua autoimagem", que ele usa seu próprio filho para "encenar um caso amoroso com ele próprio." Assim, pai e filho tornam-se amantes. Quando Loftis cansa-se da relação com seu eu mais jovem, a cirurgia plástica entra novamente em cena. Healy é mais uma vez submetido a modificações faciais, dessa vez feitas por Lux dando-lhe socos com luvas de boxe. Molestado e abandonado pelo pai, desfigurado pelo médico-cirurgião, Coleman Healy inicia uma matança em série disfarçado como seu pai para se vingar. O assassino inflige em suas vítimas torturas físicas e sexuais, perversamente canalizando aquelas que sofrera nas mãos de Lux e Loftis. O mundo das intervenções plásticas é descrito por Ellroy numa ótica de traumas e mudanças bruscas. Elas trazem sofrimento e dor aos pacientes, que na maioria das vezes submetem-se a elas a contragosto. Malibu, símbolo do idílico mundo do sol e praia da costa oeste, torna-se o cenário dessas transformações monstruosas e irresponsáveis.

4 – A obsessão no *Quarteto*

> *"Atormentado por dentro e ferido por fora, com as duras presas de uma ideia incurável nele cravadas; alguém como ele, poderiam dizer, parecia ser o homem certo para erguer sua lança e arremessar seu ferro contra a mais terrível de todas as bestas."*
> (Herman Melville, *Moby Dick ou A Baleia*. p. 432.)

Os protagonistas de James Ellroy são complexos e únicos. Em seus romances, os detetives usam vários métodos – em alguns casos, moral e legalmente questionáveis – para solucionar suas investigações. Num mundo ficcional onde a criminalidade e as forças da lei são separadas por uma linha tênue, os detetives de Ellroy frequentemente se engajam em atividades ilícitas sem serem punidos. Outra característica singular desses homens é o apego pessoal que desenvolvem por seus casos. Suas preocupações iniciais caras à sua profissão evoluem para uma crescente obsessão, tanto pelo caso quanto pelas vítimas.

A obsessão desses policiais tem dois lados. Por um lado, ela faz com que os detetives sucumbam a um estado de descontrole físico e mental, tumultuando suas vidas pessoais. Por outro, essa mesma obsessão faz com que os detetives vão até o limite, recompensados pela solução dos casos.

Central à ideia de obsessão está a noção de um pensamento compulsivo e repetitivo, uma fixação com imagens, ideias, palavras e pessoas que desestabiliza a rotina de uma pessoa. Se de acordo com o atual discurso médico, obsessão é considerada uma doença mental, até pouco tempo era pouco estudada e parcamente compreendida por especialistas e sociedade em geral. Em *Obsession and Culture: A Study of Sexual Obsession in Modern Fiction,* Andrew Brink oferece uma útil definição de obsessão, tratando o tema tanto por seu aspecto psiquiátrico quanto por sua manifestação em diferentes ambientes, como o artístico – algo que se verá abordado neste capítulo. Para Brink:

> Uma obsessão é um evento mental recorrente e intrusivo - um pensamento, uma ideia, um sentimento ou uma sensação, enquanto uma compulsão é um comportamento conscientemente repetido, como contar ou checar, ser atraído por algo ou alguém ou evitar algo ou alguém. As obsessões são vistas como desordens do pensamento, com o termo inspirador *deliria* tipificando a extrema absorção e restrição, culminando num estado de estupor. (…) A literatura fantástica pode produzir uma espécie de delírio estético que torna desejos proibidos prazerosos em narrativas de ficção.[174]

[174] BRINK, Andrew. *Obsession and Culture: A Study of Sexual Obsession in Modern Fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press, 1996. pp.16, 19.

Dada a recorrência e impacto que a obsessão tem na obra de Ellroy, pode-se dizer que este traço é um dos mais recorrentes em seus romances. Além da representação de personagens obsessivos, as obras de Ellroy tematizam obsessão a um ponto em que, além da presença de personagens obsessivos, a própria estrutura dos romances, com seus neologismos e grafias heterodoxas, indicam a caída de um personagem em um estado alucinatório.

> 12/11 a 16/11 – nenhum telefonema, Junior INSANO. 16/11 – meu telefonema tardio para Glenda.
> Lógico, mas...
> Ligações de telefone público em Lynwood = ????
> Morto de exaustão – procurei digitais na guarda da cama.
> Porra...
> Marcas de mãos entrelaçadas – dedos cruzados apertando. Manchas de suor, impressões viáveis: e nenhum ponto do Johnny.
> Limpá-las – *trrrim, trrrim* – pegar o telefone, esquecer da cama.[175]

Com uma escrita que imita um ritmo cinematográfico na rapidez de sua narração e em sua linguagem visual, o estilo único de Ellroy foi chamado de *Ellroyviano* por Carole Allamand, um termo também empregado e desenvolvido por Steven Powell para descrever "a personificação da obsessão, do estilo e da prosa". Pode-se dizer que Ellroy alcançou o estilo *Ellroyviano* – seu jeito de escrita que lhe rendeu fama – justamente com a publicação de seu *Quarteto de Los Angeles*. Os livros anteriores à publicação de *Dália Negra*, o sétimo de sua carreira e o primeiro do *Quarteto*, assemelham-se mais à narração tradicional do *hard-boiled*, com pouco espaço para experimentações linguísticas. Ao longo da publicação do *Quarteto*, há uma clara mudança na narração dos romances, com o crescimento de aliterações e neologismos, especialmente nos últimos dois livros da série, *Los Angeles – Cidade Proibida* e *Jazz Branco*. É também a partir destes dois últimos livros que Ellroy passa a empregar excertos de uma fictícia revista de tabloides, a *Hush-Hush*. A revista torna-se um recurso narrativo no universo do *Quarteto*, informando o leitor de fatos na história que outros personagens desconhecem; ao mesmo tempo em que exemplifica a ideia singular de história e discurso historiográfico que o autor tem.

Em Ellroy a obsessão se manifesta através da linguagem e de seus experimentalismos e através da caracterização dos personagens. Neste capítulo focaremos neste último aspecto, identificando e analisando os principais temas através dos quais a obsessão se manifesta. A análise do aspecto privado e psicológico que a obsessão representa levará então a uma análise da maneira como o aspecto público da história é retratado nos romances. Este exercício é possível porque Ellroy tem uma aproximação similar a ambas as estancias, uma de natureza

[175] ELLROY, James. *Jazz Branco*. (original de 1992). Rio de Janeiro: Record, 2000. p.250.

reveladora. O autor procura desmistificar a história de momentos importantes da cidade de Los Angeles empregando personagens reais e fictícios em sua trama. Da mesma forma que a linha entre criminosos e policiais é tênue, assim também o é a fronteira entre fato e ficção.

Ellroy representa a obsessão acompanhada de outros temas principais, tais como trauma, desejo reprimido, apelo sexual, uma lealdade masculina e um senso de camaradagem, uma insaciável busca pelo conhecimento e pela verdade. Com isso em mente, a obsessão manifestada pelos protagonistas será analisada tendo esses temas recorrentes como guia, mesmo quando os personagens obsessivos têm destinos diferentes. Dessa forma, diferente de um estudo que analise os quatro livros da série de forma separada, os protagonistas de cada história serão analisados através da origem de suas obsessões – trauma, por exemplo – ou através das diferentes formas como suas obsessões se manifestam, tais como uma fixação com a investigação intensificada por desejo reprimido – como acontece com Bucky Bleichert, em *Dália Negra* e Danny Upshaw em *O Grande Deserto*.

É preciso salientar que esta não é a primeira tentativa de analisar a obsessão na obra de Ellroy. Em 2010, Anna Maria Flügge em sua tese de doutorado *James Ellroy and the Novel of Obsession*, analisou o traço na obra do autor publicada até aquela data. Flügge empregou os romances mais famosos de Ellroy – cada título do *Quarteto* é analisado em um capítulo separadamente – como um guia para seus próprios capítulos, oferecendo assim um estudo inaugural da obsessão. Argumentando em favor de um novo gênero literário que chamar-se-ia "romance de obsessão", Flügge, no entanto, considerou que James Ellroy era um dos mais complexos exemplos de autores que haviam explorado o tema da obsessão porque "(...) Ellroy, à medida que usou um gênero já em existência, desenvolveu-o, intensificou-o e o expandiu para novos extremos"[176]. No entanto, preocupada em salientar a frequência com que a obsessão apareceu e foi importante para Ellroy, a análise de Flügge funciona como um mapeamento do tema dentro da obra do autor. Flügge não identifica os diferentes tipos de obsessão, nem suas múltiplas causas e efeitos no destino dos personagens. Em outras palavras, Flügge não considerou que as diferentes vertentes que a obsessão poderia assumir em Ellroy. Partindo da discussão iniciada por Flügge, focaremos nesses dois aspectos que identificamos como ausentes em seu trabalho. A partir daí, planejamos oferecer uma interpretação sobre o que essa ênfase do autor em personagens obsessivos poderia representar, o que está por trás disso e o que isso diz sobre um autor que deliberadamente mistura história com ficção.

[176] FLÜGGE, Anna. *James Ellroy and the Novel of Obsession*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010. p.18.

Antes de iniciarmos nossa análise da obsessão em Ellroy, é preciso salientar que a representação da obsessão não é uma novidade para o leitor de ficção. Ao empregar personagens obsessivos, James Ellroy está seguindo os passos de autores responsáveis por criar personagens icônicos com esse traço. Quando nós leitores imaginamos personagens obsessivos, pode ser comum lembrarmos de nomes tais como Viktor Frankenstein em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; capitão Ahab em *Moby Dick* (1848), de Herman Melville, Humbert Humbert em *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov e Annie Wilkes em *Misery – Louca Obsessão* (1987), de Stephen King, entre outros. Pode-se argumentar que parte da popularidade dessas histórias deve-se à natureza singular de seus protagonistas e à sua busca por descoberta científica (*Frankenstein*), vingança (*Moby Dick*), amor correspondido (*Lolita*) e um final perfeito (*Misery – Louca Obsessão)*. Em outras palavras, pode-se dizer que personagens obsessivos são interessantes porque eles desafiam as normas, são motivados por forças arrebatadoras e têm ações imprevisíveis. Não se sabe o que se esperar de um personagem obsessivo, o que torna a leitura intensa e instigante. Como Ellroy disse em uma entrevista com Duane Tucker em 1984, personagens obsessivos "seguem a música dentro de suas mentes":

> Estou interessado em pessoas que andam fora dos limites da moralidade convencional; românticos deslocados pouco à vontade na década de 1990; pessoas que rejeitaram uma boa quantidade de amenidades da vida para dançar com a música de suas próprias cabeças. O preço dessa música é muito, muito alto, e ninguém nunca se livrou disso sem pagar.[177]

Embora a representação de personagens obsessivos não seja exclusiva ao gênero ficção policial, não se pode negar que há algo de obsessivo intrinsicamente ligado a ele. Os romances de Ellroy geram o que se pode chamar de leitura paranoica, no sentido de que o leitor sente que se ele ou ela perder qualquer detalhe, sua leitura sairá comprometida. Em certo sentido, a obsessiva abordagem que os detetives têm à verdade sobre as investigações e todos os detalhes que as envolvem se tornam em parte a mesma do leitor, que se envolve com similar afã.

O crítico e escritor Ricardo Piglia avaliou que a obsessão era tão familiar ao universo da ficção policial que o termo poderia ser usado para descrever o gênero. Em uma série de conversas com diferentes pesquisadores durante sua residência na Universidade de Princeton, Piglia propôs nomear o romance policial "literatura paranoica", no sentido de que "é uma ficção

[177] POWELL, Steven. *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University of Mississippi Press, 2012. p.5. A referida entrevista com Tucker, no entanto, nunca aconteceu. Como apurou anos depois o mesmo Steven Powell para seu livro *James Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction*, Ellroy inventou a conversa, que foi publicada na revista *The Armchair Detective* em 1984. Optamos por mantê-la porque, mesmo que seu entrevistador seja uma criação, o ato de conceber revela muitas intencionalidades do autor. Essa será a discussão do último capítulo da tese, que trata da formulação da persona *Demon Dog*.

paranoica na constituição do gênero e também em sua origem. Não se trata de usar critérios psiquiátricos, mas de falar de um relato que trabalha com a ameaça, a perseguição, com o excesso de interpretação e a tentação de achar uma razão e uma causa para tudo”.[178]

A busca pela solução do mistério e o excesso de interpretação mencionados por Piglia de fato estão no coração do gênero, mas esse estado de fixação não é necessariamente o mesmo ou tem a mesma magnitude da obsessão representada nos romances de Ellroy. Em outras palavras, a natureza obsessiva de personagens como Annie Wilkes em *Misery – Louca Obsessão* e Bucky Bleichert e Lee Blanchard em *Dália Negra* não é necessariamente a mesma ou tem a mesma intensidade do estado de fixação que acompanha a leitura de romances policiais.

Na mesma conversa com Piglia, Camilo Hernandez-Castellanos continuou elaborando o que Piglia propôs, argumentando que há um aspecto paranoico não apenas constituição do romance policial, mas também na relação entre os leitores e o gênero.

> Aqui você [Piglia] parece indicar a relação entre o gênero e a leitura. Porque o gênero parece haver criado uma espécie de leitor, um leitor paranoico. Borges dizia que Poe havia formado um novo tipo de leitor, alguém que se aproxima de Don Quixote e lê “em algum lugar de La Mancha” e começa a suspeitar, começa um jogo de suposições... E que em seguida lê, “cujo nome não quero me lembrar” e imediatamente se pergunta “Por que o narrador não quer se lembrar desse lugar? Está tentando me enganar? E responde a si mesmo: “bom, porque sem dúvida este narrador é o culpado ou o assassino”. Dessa forma poderia pensar-se que se criou uma espécie de leitor delirante. E paulatinamente esse leitor delirante, que está pensando todo o tempo que o texto está enganando-o, transforma-se no leitor que agora se tornou comum. Ou seja, uma pessoa lê qualquer texto e ativa todos seus mecanismos de suspeita.[179]

Para Piglia e Hernandez-Castellanos, na origem do gênero romance policial está a constituição de um tipo de leitor desconfiado do que lê e que, tentando não permitir que o texto “o engane”, parte com uma voracidade e em alguns casos, obsessão, à solução do mistério que o narrador, aquele que no fim das contas e no jogo de adivinhação este leitor deve “vencer”, propos. Neste sentido, não é à toa que o tema de obsessão tenha sido explorado de tal maneira por um escritor de romances policiais como Ellroy. Isso porque, como argumentam Piglia e Hernandez-Castellanos, este é um sentimento que não é totalmente desconhecido ao leitor de romances policiais.

Além da complexa e única caracterização de seus personagens, Ellroy também está interessado em criar um público leitor que deve consumir seus livros com a mesma voracidade

[178] PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Cartago: Ediciones Lanzallamas, 2016. p.168.
[179] Ibidem, pp.168-169.

com que seus personagens principais conduzem suas investigações. De uma forma, Ellroy parece contar com a existência desse "leitor obsessivo" para que seu tipo de literatura paranoica e obsessiva ecoe. Em uma entrevista, Ellroy discorreu sobre o tipo de sentimentos que ele espera despertar em seus leitores:

> Entreter o leitor permanece como meu resultado final. Para além disso, quero criar uma verossimilhança que dará aos meus leitores o sentimento de serem retirados de suas rotinas diárias e colocados no coração de uma obsessão. É da minha responsabilidade combinar o poder natural e cru do romance policial com minhas habilidades narrativas para *criar uma obsessão tão cativante que o leitor conscientemente vá com esse ritmo – independente de onde essa leitura o leve* [grifo nosso].[180]

Além da expectativa, há também uma ação ativa do escritor para gerar essa excitação em entre seus leitores. A narrativa fragmentaria de *Jazz Branco*, o último romance do *Quarteto*, requer um trabalho muito mais ativo do leitor de preencher as lacunas que a narração deixa.

Para Anthony Storr, Em *The Dynamics of Creation*, "a característica mais marcante do temperamento obsessivo é a necessidade de controlar a si mesmo e o seu redor".[181] Estudando a relação entre obsessão e criatividade, esta última por sua vez ligada a atividades artísticas como escrita, pintura e música, Storr quis compreender como a obsessão ditava a produção de artistas. Sendo primordial para o obsessivo o controle, para um artista como Ellroy, que não apenas cria personagens obsessivos, mas é obsessivo com sua obra e com a forma como é consumida, é imprescindível orientar essa leitura. Para isso, o autor pode lançar mão de muitas estratégias e algumas das mais conhecidas de Ellroy são suas declarações polêmicas e a formulação de uma persona, a saber conservadora e reacionária.[182] Todos estes ingredientes fazem também com que se associe a imagem do escritor com os protagonistas obsessivos criados por ele.

Obsessão está presente na forma com que Ellroy escreve, na representação de vários de seus personagens e também na forma com que o autor quer que seu trabalho seja lido. É, dessa forma, um traço tão recorrente em seu trabalho que precisa ser analisado em detalhes.

A análise da obsessão na obra de Ellroy começa quando trazemos à tona um trauma de infância, neste caso do próprio autor. Em 1958, quando Ellroy tinha apenas dez anos de idade, sua mãe Geneva "Jean" Hilliker foi assassinada. Seu corpo foi encontrado num terreno baldio

[180] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p.8

[181] STORR, Anthony. *The Dynamics of Creation*. London: Secker&Warburg, 1972. p.92.

[182] Entre algumas de suas falas estão: "Estes livros foram escritos em sangue, fluído seminal e napalm!" *Apud* JAMES Ellroy: *Ellroy's Feast of Death*. BBC Documentaries Series. Diretor: Vikram Jayanti. Londres: BBC Documentaries, 2001. 1 DVD. 89 min. 7 min. e "Eu escrevo livros para toda a família... Isto é, se você é da família Manson" Apud MESSENT, Peter. *The Crime Fiction Handbook*, London: Wiley-Blackwell. 2012. p.187.

da cidade de El Monte, na região metropolitana de Los Angeles, onde Ellroy e Geneva moravam após o divorcio dos pais. O crime nunca foi solucionado.

Sem conseguir lidar emocionalmente com a morte da mãe, Ellroy voltou-se para a leitura de romances *pulp*, desenvolvendo o que o mesmo confessa uma obsessão por histórias de crime. Para seu aniversario de onze anos, seu pai Armand, com quem Ellroy passara a viver depois do assassinato de sua mãe, presenteou-o com o livro *The Badge* (1958), de Jack Webb, uma compilação dos mais famosos e brutais crimes não resolvidos do Departamento de Polícia de Los Angeles. Entre os casos apresentados estava o assassinato em 1947 de uma jovem de 23 anos chamada Elizabeth Short, torturada por dias antes de ser morta. Após sua morte seu corpo foi desmembrado em dois e seus órgãos internos retirados. Seus restos mortais foram encontrados num terreno baldio em Leimert Park, na região sul da cidade. Tanto o caso de Elizabeth Short quanto o de Jean Hilliker permaneciam sem solução.

Após ler sobre o caso de Elizabeth Short, Ellroy começou a traçar paralelos entre a morte da jovem e a de sua mãe. Ambas as mulheres haviam sido torturadas antes de morrerem e seus corpos haviam sido abandonados em terrenos baldios. Ler sobre o crime da Dália Negra era lembrar sobre o crime da mãe. Ellroy teve um resto de infância e adolescência conturbados, drogando-se e cometendo pequenos delitos, pelos quais foi preso algumas vezes. No início dos anos 1980 tornou-se abstêmio e lançou seu primeiro livro, *Brown's Requiem*, em 1981, enquanto trabalhava como *caddy* em um clube de golfe da cidade.

Décadas após perder sua mãe e tendo já se estabelecido como um escritor, Ellroy retrabalhou seu trauma ao escrever um romance policial baseado no caso de Short. O autor preencheu as lacunas do caso e deu-lhe uma solução fictícia. Publicado em 1987 e intitulado *Dália Negra*, o título do livro faz referência ao apelido que Elizabeth Short recebera da imprensa local quando seu caso era notícia nos jornais da cidade. Ellroy constantemente menciona seu trauma de infância como *leitmotiv* para escrever aquele que se tornou o romance que o lançou à fama literária, sendo até hoje um de seus trabalhos mais conhecidos.

> Li a história da Dália milhares de vezes. Li o resto de *The Badge* e fiquei olhando as fotos. Stephen Nash e Donald Bashor [os investigadores do caso] tornaram-se meus amigos. Betty Short tornou-se minha obsessão e minha simbiótica substituta por Geneva Hilliker Ellroy. Betty estava correndo e se escondendo. Minha mãe fugiu para El Monte e forjou uma vida secreta nos finais de semana lá. Tanto Betty quanto minha mãe foram vítimas cujos corpos foram abandonados. Jack Webb disse que Betty era uma garota sem rumo. Meu pai dizia que minha mãe era uma bêbada e puta. Minha imaginação preencheu as lacunas que Jack Webb omitiu. O status "caso não resolvido" era uma barreira que eu tentava quebrar com minha curiosidade juvenil.[183]

[183] DUMAS, Chris. *Un-American Psycho: Brian De Palma and the Political Invisible*. Bristol: Intellect, 2005, p.110 *Apud:* ASHMAN, Nathan. *James Ellroy and Voyeur Fiction*. New York; London: Lexington Books, 2018. p.4.

Ellroy já declarou em várias entrevistas e passagens de sua biografia *Meus Lugares Escuros*, de 2009, que o assassinato de sua mãe se tornou a obsessão de sua vida e que serviu de inspiração para escrever *Dália Negra*. Na dedicatória de romance, Ellroy escreveu: "Para Geneva Hilliker Ellroy, 1915-1958. Mãe: Vinte e Nove Anos Depois, esta despedida em sangue".

Pessoas tais como Ellroy, que são capazes de fazer um uso criativo de adversas e traumáticas experiências, são denominadas por Andrew Brink como "obsessivos abertos" (*open obsessionals)*, em oposição a outros tipos de obsessivos cujos traumas são canalizados e transformados em outra manifestação igualmente danosa: "Indubitavelmente, a fantasia na ficção ajuda o autor 'obsessivo aberto' a reorganizar em seus termos experiências reprimidas."[184] Tal como um "obsessivo aberto", Ellroy usou a arte para lidar e superar seu trauma de infância, recriando sentimentos de perda, frustração e obsessão através de uma versão ficcional de um crime real. Em *Dália Negra*, trauma de infância está presente e serve para gatilho para a obsessão de pelo menos um personagem, cuja fixação no caso de Betty não é difícil de interpretar.

Com uma fórmula que se provou bem-sucedida com *Dália Negra*, o tema da obsessão foi retomado pelo autor em seus romances posteriores. Dessa forma, a ocorrência de personagens obsessivos em sua obra faz com que seja possível agrupá-los por suas obsessões e pelas diferentes formas com que elas se manifestam. Nas seções seguintes, estes temas principais serão discutidos, sendo obsessão causada por trauma infantil o primeiro deles.

Obsessão e trauma

As constantes menções que Ellroy faz ao assassinato de sua mãe em leituras performáticas já surpreenderam vários jornalistas e escritores experientes. O escritor galês John Williams lembra a desconcertante experiência de ter entrevistado Ellroy no começo de sua carreira nos anos 1980:

> Eu havia lido os seus livros e estava esperando por um homem selvagem. Então a primeira coisa estranha foi encontrar esse cara estranho usando uma peruca e vestindo um blazer. Comecei fazendo umas questões rotineiras sobre seu livro e então ele começou a falar, sem parar, por uns dez minutos, sobre sua vida. Foi bizarro. Nós estávamos sentados nesse quarto de hotel e esse completo estranho estava me contando todo tipo de detalhes sobre a morte de sua mãe – "estrangulada, não estuprada" – e o que lhe aconteceu depois.[185]

[184] BRINK, Andrew. *op cit.*p.16.
[185] WROE, Nicholas. *Dark Star of LA Noir*. [Online] [Acessado em 8 de Dezembro de 2018]. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2004/nov/13/crime.jamesellroy, 2004.

A obsessão de Ellroy pelo assassinato de sua mãe também é carregada de tons freudianos assim que descobrimos a descrição de seu relacionamento numa mistura de amor, ódio, desejo e descrença.

> (...) na época em que minha mãe morreu, eu era ainda um pré-adolescente, mas já pensava bastante em sexo. Eu estava obcecado por ela e tentava espiá-la na banheira e coisas do tipo. E ao mesmo tempo eu a odiava por conta do divórcio dos meus pais. Então eu a desejava e a odiava e então ela morreu. O *Quarteto de Los Angeles* nasceu no dia que minha mãe morreu.[186]

Como esperado, trauma é uma fonte de obsessão recorrente de muitos personagens. Em linhas gerais, ele faz parte do passado não apenas de alguns investigadores do *Quarteto*, mas também de alguns dos assassinos. Trauma explica a obsessão de personagens tão diversos tais como Lee Blanchard, de *Dália Negra*, cuja irmã desapareceu quando este tomava conta dela quando os dois eram crianças; o violento Bud White de *Los Angeles – Cidade Proibida*, que testemunhou sua mãe ser espancada até a morte por seu próprio pai; e o assassino Coleman Healy, de *O Grande Deserto*, que foi abusado sexualmente pelo pai e agora adulto recria os abusos que sofreu no corpo de suas vítimas.

Lenore C. Terr, em "Childhood Trauma and Creative Product" analisou como vários artistas – pessoas que a autora considera gênios em seus respectivos campos de atuação – representaram de diferentes formas seus traumas infantis. Ela estudou os casos de Edgar Allan Poe, Edith Wharton, René Magritte, Alfred Hitchcock e Ingmar Bergman, que não sobreviveram a traumas de infância, mas que utilizaram a iconografia relacionada a seus traumas em seus trabalhos.[187] De sua experiência como psicanalista, Terr agrupou pacientes traumatizados em duas categorias: de um lado, há aqueles que odeiam falar sobre suas experiências passadas e de outro haveria aqueles que sentiriam uma necessidade de transmitir seus traumas para outros. Os artistas estudados por Terr estariam na segunda categoria, já que é possível identificar sinais de seus traumas em seus trabalhos. De acordo com Terr, a recriação do trauma ocorre principalmente pois "na época do trauma, a criança ou adolescente não tem as habilidades psicológicas que lhe ajudam a lidar com o choque".[188] Um resumo de seu trabalho sobre traumas infantis foi organizado em *Too Scared to Cry: Psychic Trauma in Childhood* (1990).

[186] Ibidem.
[187] TERR, Lenore C. "Childhood Trauma and the Creative Product" In: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 42:1, 545-572, 1987. p.555.
[188] TERR, Lenore C. *Too Scared to Cry: Psychic Trauma in Childhood*. New York, Harper & Row, 1990. p.13

Embora James Ellroy não seja mencionado nos escritos de Lenore Terr, ele, assim como os artistas estudados pela psicanalista, também retrabalhou seu trauma infantil através de suas produções artísticas, neste caso, seus livros. Por outro lado, diferente de Poe, Magritte e outros, Ellroy não apenas representou seu trauma em seus livros, mas o magnificou, ao ponto de comercialmente beneficiar-se dele. E por que Ellroy faria isso? Por que Ellroy continuaria voltando à morte de sua mãe, mencionando-a, revivendo-a? Retornando à Terr, esta sua prática pode ser explicada como uma tentativa do artista de desenvolver um público leitor porque, como Terr argumenta, "artistas traumatizados podem gerar e manter um público ainda mais fiel do que outros gênios que desenvolvem sua arte de formas totalmente diferentes. Há algo sobre trauma que seduz o não traumatizado."[189] Em outras palavras, existe algo sobre artistas traumatizados que fascina o público e a ênfase de Ellroy em seu trauma pode indicar que em certo ponto de sua carreira ele percebeu o quão atraente esse aspecto de sua vida poderia ser.

Um dos mais conhecidos personagens de Ellroy marcados pelo trauma é Lee Blanchard, um dos protagonistas de *Dália Negra*. Um dos primeiros policiais a descobrir o corpo de Elizabeth Short, Lee fica imediatamente obcecado em encontrar o responsável ou responsáveis por esse brutal assassinato. Sua obsessão com o caso de Short, o narrador deixa claro em estabelecer, remete ao trauma de infância do personagem. Quando Lee era adolescente, sua irmã caçula Laurie desapareceu. Ele deixou de cuidar dela para ter relações sexuais com uma vizinha.

A influência do desaparecimento da irmã na vida de Lee enquanto policial não se manifesta apenas quando da descoberta do corpo de Short, em 1947. Como os acontecimentos do romance se iniciam anos antes do assassinato, com Ellroy explorando o início da amizade entre Lee e Bucky Bleichert, seu parceiro policial, fica claro que Laurie esteve desde sempre presente na vida policial de Lee. O policial vê nas prisões que realiza uma espécie de justiça metafórica e tardia à irmã desaparecida: "Acabamos a papelada às sete horas. Lee fez um sinal de visto no ar e proclamou: Anote aí mais uma em nome de Laurie Blanchard."[190] Se o trauma de perder sua irmã acompanha o personagem desde o início de sua carreira policial, é com o caso de Elizabeth Short que sua experiência é magnificada, tomando novas e perigosas dimensões.

Durante a investigação do assassinato, Lee fica obcecado pelas conexões que ele vê entre o caso e o possível destino de sua irmã. Através de sua obsessão com Elizabeth Short,

[189] TERR, Lenore C. *op. cit.* 1987. p.568.
[190] ELLROY, James. *Dália Negra.* Original de 1987. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.72.

Lee tenta expiar a culpa que ele sente por ter sido incapaz de proteger a irmã quando ela precisou.

> Estendi a mão para pegar o braço dele e mostrar-lhe que entendia; Lee afastou minha mão.
> - Não me diga que entende, porque vou lhe contar o que torna isso tão ruim. Apagaram Laurie. Algum degenerado a estrangulou ou cortou-a em pedacinhos. E quando ela morreu, eu estava pensando coisas feias sobre ela. Sobre o quanto eu a odiava porque papai achava que ela era uma princesa e eu um bárbaro. Imaginei minha irmã retalhada como o cadáver desta manhã, e ri disso enquanto estava com aquela depravada, fodendo-a e tomando a bebida do pai dela.[191]

A chave para compreender a obsessão de Lee é entender de que forma o caso de Short abalou o policial de uma maneira que seus antecessores casos não o fizeram. Lee transpôs o brutal destino de Short para o que pode ter acontecido com sua irmã e a busca pelos assassinos da Dália Negra serviu como metáfora para a busca – e justiça – dos raptores de Laurie. A obsessão de Lee é então uma forma de reparação pelo trágico destino que sua irmã pode ter tido, não muito diferente do de Short. À medida que a história avança, o leitor testemunha a ruína mental e física de Lee e como sua obsessão vai minando sua capacidade de discernimento, investigação e, por fim, sua própria vida.

Trauma retorna como um gatilho para obsessão no terceiro romance do *Quarteto, Los Angeles – Cidade Proibida*. Na história, Bud White, um dos três policiais protagonistas, foi vítima da violência doméstica em um nível de brutalidade inimaginável. Quando criança, White testemunhou seu pai bater em sua mãe até matá-la. Após o crime, seu pai amarrou-o num cômodo próximo ao corpo da mãe e o deixou lá, apenas para que fosse resgatado pela polícia dias depois. Bud transforma seu trauma infantil em uma obsessão por se vingar de agressores de mulheres, usando como canal sua profissão como policial.

> (...) Bud lançou seu discurso contra espancadores de esposas:
> - Você vai sair dentro de um ano e meio, e eu vou saber quando. Vou descobrir quem é o seu agente de condicional e vou ficar amiguinho dele. Vou visitar você e dizer olá. Se tocar nela de novo eu vou saber, e vou conseguir que você seja preso sob a acusação de ser estuprador de criancinhas.[192]

Bud não conhece outra maneira de defender mulheres em perigo do que recorrer à violência. O temperamento violento de Bud é uma constante no mundo de Ellroy, carregado de uma atmosfera agressiva e violenta. Por um lado, a justiça pessoal levada a cabo pelo personagem reforça a crença de Ellroy numa espécie de justiça vigilante e pessoal, já que para Bud seus punhos são mais eficientes do que um sistema penal sobrecarregado. No entanto, o

[191] Ibid. p.99.
[192] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. Original de 1990. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.21.

temperamento violento de Bud o impede de ser racional, levar a cabo investigações e de avançar na carreira dentro do LAPD. Em outras palavras, Bud é mais conhecido (e temido) no meio policial por sua força do que por sua sagacidade. O personagem só começa a mudar quando percebe que seu modo de fazer justiça com as próprias mãos não será efetivo no caso que ele tenta construir, uma série de assassinatos de prostitutas que somente ele vê como conectados.

Com a ajuda de uma mulher, Lynn Bracken, sua namorada, Bud finalmente percebe que para uma vingança mais efetiva de abusadores ele teria de mudar sua conduta: ele teria que "aprender a como se tornar um detetive" para construir um caso sólido contra o assassinato de prostitutas cujas mortes ele vê como interligadas. Mudando seu temperamento pouco a pouco e com um novo foco sobre sua carreira, o personagem tem uma das mudanças mais completas entre todos os investigadores do *Quarteto*. O personagem de Bud White exemplifica o lado positivo e negativo que o estado obsessivo pode assumir na visão de Ellroy. Diferente de Lee Blanchard, que sucumbe à sua obsessão, Bud é capaz de tirar algo positivo de seu estado paranoico.

Se o estado obsessivo desses dois personagens os leva para caminhos diferentes, algo que novamente os aproxima é a culpa que carregam por não terem sido capazes de protegerem suas vítimas no momento do trauma. Esse fardo é carregado por ambos os homens e associado a seus traumas. É com um sentimento de fazer justiça às vítimas originais de seus traumas que os dois homens obsessivamente mergulham em seus casos. O trauma é assim revisitado e sempre alimenta a obsessão desses homens.

O lado positivo da obsessão

Na escrita obsessiva de Ellroy e na caracterização de seus personagens obsessivos, a obsessão nem sempre é negativa. Os protagonistas ellroyvianos abraçam o comportamento obsessivo como uma forma de dar sentido a suas vidas vazias, como uma forma de fazer com que suas ações façam a diferença. Embora a obsessão possa destruir suas carreiras e laços pessoais, um declínio sempre contado em detalhes nos romances, a obsessão também os dá um *insight* a uma verdade que nenhum outro personagem na história tem. Em *Dália Negra*, Bucky Bleichert, o outro protagonista do romance (que diferente de Lee Blanchard não sucumbe à obsessão), completamente obcecado, não consegue parar de pensar no caso. Sua fixação permite-lhe que ele veja conexões e pontos do caso despercebidos aos outros policiais que trabalham na investigação. É principalmente por este seu estudo de imersão, com uma obsessão que acaba por destruir a maior parte de seus laços pessoais e seu futuro como policial, que ele

é capaz de solucionar o caso da Dália Negra. Obcecado, Bucky triunfa onde outros policiais, sãos, falharam. De forma interessante, o romance caminha na direção que, para que Bucky possa solucionar o caso, ele *tenha* que manter-se obcecado por ele.

Em *Los Angeles – Cidade Proibida*, o policial Bud White é visto como um eficiente policial, mas que carece da inteligência para se tornar um detetive. Além de sua obsessão por fazer justiça com as próprias mãos a mulheres vítimas de violência doméstica, White busca se vingar de seu delator, o policial Ed Exley. Ellroy encena que ambos personagens fictícios estiveram presentes no episódio "Natal Sangrento", de 1951, episódio real em que uma série de policiais do LAPD abusaram e torturaram de presos de uma delegacia da cidade. Exley é o agente que denuncia Bud e os demais envolvidos. A vingança de Bud rapidamente lhe consome a ponto de virar uma obsessão e suas paranoias – justiça pessoal e vingança – alimentam-se. Para o azar de White, ele só sabe responder a suas obsessões com mais violência – seja aos abusadores ou a Exley.

O momento crucial de Bud no romance é quando ele percebe que pode se beneficiar de suas obsessões, usando-as para aguçar seus instintos investigativos. É nesta passagem que ele "aprende a ser um detetive". Pouco a pouco, White vai controlando seu temperamento e se questionando se seria a violência de fato o meio mais efetivo de fazer justiça. Como resultado, ele consegue passar no teste de sargento, prova que havia inúmeras vezes falhado.

Com uma nova mentalidade, o personagem finalmente é capaz de perceber que há alguém dentro da polícia que merece muito mais sua atenção do que Exley. Exley pode ser visto como uma párea dentro da corporação, mas nada a se comparar com o corrupto Dudley Smith. Dudley exemplifica o corrupto mundo de grande parte do LAPD e Ellroy deixa explícito ao longo da narração de que é apenas após a mudança em motivação de Bud que lhe permite enxergar um cenário maior e identificar quem seriam os seus verdadeiros inimigos.

Surpreendentemente, White não tem ninguém a quem contar exceto com seu arqui-inimigo Ed Exley, o alvo original de sua vingança, já que Exley é o único a acreditar em sua teoria. "Bud guinchou, deu socos no ar, chutou caixas. Dois casos resolvidos no mesmo dia – se alguém acreditasse nele. Todo enfeitado e sem festa para ir. Evidências circunstanciais sobre Dudley – nenhuma prova concreta. Dudley muito bem posicionado para cair, ninguém se importava como ele. Exceto por Exley"[193]

Velhos inimigos que são forçados a se unirem, deixando de lado suas diferenças, são tema não apenas em *Los Angeles – Cidade Proibida*, mas também em *O Grande Deserto*.

[193] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. p.475.

Nesse romance, o detetive particular e ex-policial Buzz Meeks teve um *affair* com a ex-mulher do tenente Mal Considine. Após a morte do terceiro protagonista do romance, Danny Uphsaw, cuja determinação com o trabalho ambos os homens admiravam, eles começam a trabalhar juntos para resolver os crimes que Upshaw estava investigando.

Os exemplos de Bud White e Ed Exley, Buzz Meeks e Mal Considine demonstram um senso de camaradagem que Ellroy indica como mais forte do que velhas diferenças. Eles se unem para derrotar um inimigo maior (em *Los Angeles – Cidade Proibida*) ou para continuar uma investigação (em *O Grande Deserto*), seguindo uma lógica de lealdade masculina e honra e colocando a busca por justiça sob qualquer hostilidade pessoal.

Em Ellroy, as alianças que os personagens masculinos muitas vezes estabelecem tem facetas singulares e é um campo bastante explorado pelo autor. Como mencionado antes, em alguns casos os personagens devem superar diferenças para trabalharem juntos, e em outros uma aliança ainda mais forte é formada, como é o caso do triângulo entre Bucky, Lee e Kay Lake em *Dália Negra* e a parcerias policiais criadas em *O Grande Deserto* entre Buzz, Mal e Danny e entre Bud, Exley e Jack Vincennes em *Los Angeles – Cidade Proibida*. A força do vínculo masculino impulsiona uma mudança nos personagens, permitindo que uma parceria seja formada.

Em uma entrevista com James Ellroy publicada em 2012, o pesquisador Rodney Taveira mencionou para o autor os constantes relacionamentos triangulares em sua obra. Como exemplos, Taveira citou os relacionamentos formados entre Bucky e Lee, tendo Kay como intermediadora e Bud, Exley e Lynn Bracken, como figura feminina desejada por ambos.[194] Taveira gostaria de discutir o amor "homossocial" (*homosocial love*) surgido entre esses homens e intermediado por uma mulher. Para embasar seu argumento, ele mencionou a pesquisadora de gênero Eve Kosofsky Sedgwick, que em seu hoje clássico estudo, *Between Men*, cunhou o termo desejo "homossocial" (*homosocial desire*). Por "homossocial" Sedgwick se referia a "todo vínculo do mesmo sexo mediado por uma presença feminina". A pesquisadora estava interessada em descrever "o relacionamento em que o desejo entre homens se concretiza quando mediado por uma mulher", tendo como objeto diferentes obras literárias.[195] Na interpretação de Taveira, o termo desejo "homossocial" poderia ser aplicado às tríades vistas tanto em *Dália Negra* quanto em *Los Angeles – Cidade Proibida*: "Uma forma

[194] TAVEIRA, Rodney. "Interview with James Ellroy." In: *Comparative American Studies*. Vol.10 No.4, December 2012, 362-375. p.367.
[195] SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985. p.8.

de ler Los *Angeles – Cidade Proibida* é interpretá-lo como uma história de amor entre Bud e Ed [Exley], uma história de amor "homossocial" mediada por Lynn".[196]

Decerto há uma presença constante de relacionamentos triangulares em Ellroy, conectados por diferentes interesses. Além da sexualmente tensa relação entre Lee, Bucky e Kay, no mesmo romance há outra tríade formada pelos policiais Bucky, Harry Sears e Russ Millards, conectados pela obsessão que acabam desenvolvendo pelo caso da Dália Negra. O relacionamento triangular – mas não necessariamente sexual – volta a ser explorado nos romances subsequentes, *O Grande Deserto* e *Los Angeles – Cidade Proibida*, onde ao invés de um temos três detetives como personagens principais. No entanto, pode-se argumentar que aplicar o conceito de desejo "homossocial" a Bud White e Ed Exley extrapole sua definição. De fato, seu relacionamento muda drasticamente ao longo do curso do romance: sua relação vai de inimigos que se odeiam a policiais que tem um respeito e inimigo mútuo. No entanto, Lynn Bracken, a mulher que ambos desejam, não parece ser uma figura mediadora entre eles. Ambos a querem e este desejo é um dos vários espaços onde sua rivalidade se manifesta. Se Lynn media algo, é a disputa de poder entre ambos os personagens. Além do mais, Lynn não é a única figura feminina pela qual eles lutam. Quando seu relacionamento com Lynn fica a ponto de acabar, Bud começa um *affair* com Inez Soto, a namorada de Ed Exley,

> Bud se encostou no parapeito da varanda. Um raio iluminou a rua – e lágrimas secas no rosto de Lynn.
> (...)
> - Como é que você ficou tão amiga do Exley?
> Bud acendeu a luz da varanda.
> - Vai me contar o que aconteceu com você e Exley?
> - Nós só conversamos.
> O pequeno sorriso dela disse tudo.
> - Você dormiu com ele.
> Lynn olhou para o lado. Bud bateu nela – uma vez, duas, três vezes. Lynn encarou direto os golpes. Bud parou quando viu que não conseguia dobrá-la.[197]

Além de exemplificar o relacionamento triangular formado pelos personagens, a passagem acima também explicita a resposta violenta de Bud a desapontamentos. É um excerto difícil de ler em sua violência contra as mulheres, mas que também mostra como Ellroy não deixa de representar o que ele chama de "homens de seu tempo"[198], em sua violência e misoginia.

O relacionamento mais próximo do desejo "homossocial" descrito por Sedgwick é provavelmente aquele protagonizado por Lee, Bucky e Kay em *Dália Negra*. Já que Lee e Kay

[196] TAVEIRA, Rodney. *op.cit.* p.367.
[197] ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida.* p.437.
[198] TAVEIRA, Rodney. *op. cit.* p. 372.

vivem um relacionamento assexual, muitas vezes mais próximo à união entre irmãos, há espaço vago para Bucky e seus sentimentos.

> Nossas mãos se juntaram numa espécie de tríade e brindamos "A nós" em uníssono. Adversários, depois parceiros, depois amigos. E com a amizade veio Kay, nunca ficando entre nós, mas sempre preenchendo nossas vidas fora do trabalho com estilo e graça.[199]

O relacionamento triangular entre Bucky, Kay e Lee é abalado após a morte deste último, apenas para ser rearranjado com a presença de Madeleine Sprague, uma sósia de Elizabeth Short com quem Bucky inicia um *affair*.

O caso de Bucky com Madeleine traz de volta a obsessão do personagem, que cresce paulatinamente ao longo do romance. De descrente com a investigação à obcecado pela memória da jovem, Bucky em parte usa seu *affair* com a sósia de Betty para dar vazão a sua obsessão e desejo pela jovem morta. A obsessão com o caso e com Betty mina muitos aspectos da vida pessoal e profissional de Bucky, mas, como exemplo do lado positivo da obsessão, é o que também o leva a descobrir quem foram os assassinos da jovem. Ellroy explora assim como o sentimento pode gerar inúmeras repercussões. Ao final do romance, é surpreendente que Bucky mude mais uma vez a forma como vê Short, de objeto de seu desejo para uma figura protetora. "Apelei para Betty então; um desejo, quase uma prece. (...) Pedi a Betty que concedesse uma viagem segura de volta ao meu amor."[200]

Obsessão através do sexo e do desejo

Uma obsessão que se materializa através do sexo é possivelmente a mais recorrente forma com que Ellroy trata a questão em seus romances. Como preconizado no fascínio surgido entre Bucky e Elizabeth Short, é possível dizer que os quatro romances do *Quarteto* se ambientam numa atmosfera de desejo e tensão sexual. Uma obsessão sexual se manifesta na forma com que Bucky Bleichert quer possuir o corpo e imagem de Elizabeth Short; na forma como Bud White alimenta sua vingança contra Ed Exley, visualizando-o como seu rival pelo amor e pelo corpo da prostituta Lynn Bracken; como Danny Upshaw, de *O Grande Deserto*, espia as festas homoeróticas de Hollywood no decorrer de sua investigação.

Em *Dália Negra*, o alvo do desejo sexual do personagem principal e narrador Bucky é exatamente a vítima do caso que ele investiga, Elizabeth Short. No prólogo do romance, Bleichert alega que ele irá revelar a "verdadeira" Elizabeth Short, como somente ele, através

[199] ELLROY, James. *Dália Negra*. p.77
[200] Ibidem. p. 369.

de sua investigação (e obsessão) foi capaz de desvendar. Como narrador, Bucky constantemente afirma que seu relato corresponde ao que "realmente acontecera" com Short, diferente da versão das autoridades. O fato de Bleichert chamar seu relato de "memórias", não tanto dele, mas da finada Short, diz bastante sobre o senso de apropriação e posse que Bleichert acaba desenvolvendo pela história de Elizabeth.

Bleichert dá vazão a seu desejo por Elizabeth através de seu *affair* com uma sósia da vítima, Madeleine. Seu caso com Madeleine continua mesmo que isso signifique ocultar o envolvimento de Madeleine com Short e colocar em risco seu início de relacionamento com sua amiga Kay Lake. Sua obsessão apenas cresce quando ele vai ao México e encontra o corpo de seu amigo e parceiro até então desaparecido, Blanchard.

O envolvimento com Madeleine torna-se assim o canal pelo qual Bucky explora sua obsessão sexual com Elizabeth Short. Cada vez mais confuso e tomado pelo caso, um mistério que ele deseja resolver mesmo sexualmente atraído pela vítima, Bucky mergulha cada vez mais no jogo de sedução com Madeleine: "Madeleine justificou o seu disfarce de
Dália como uma estratégia para me trazer de volta; tinha me visto no carro estacionado em frente à sua casa naquela noite, e sabia que uma sedução estilo Betty Short iria me fazer voltar."[201]. Ellroy carrega a história com um forte ar de sedução. Mais tarde no romance, revela-se que Madeleine e Beth já haviam dormido juntas, o que explica em parte a fixação da jovem pela vítima. Elizabeth Short exerce um fascínio por quase todos a sua volta, uma obsessão que se intensifica quando de Short surge a mítica Dália Negra. Bleichert tenta se posicionar entre Madeleine e Elizabeth Short, funcionando como o contraponto masculino ao relacionamento que as duas tiveram no passado.

O que parece ser único na obsessão de Bleichert é o fato de, diferente dos demais detetives obsessivos do *Quarteto*, ele se torna particularmente obcecado pela imagem feminina e nem tanto com o caso em si. É um desejo seu achar os assassinos de Short, mas sobretudo porque isso corresponde a homenagear a figura de Elizabeth. Nas palavras de Nathan Ashman sobre a obsessão de Bucky Bleichert: "o desejo pelo conhecimento do passado se torna uma sublimação simbólica do desejo de dominar e possuir um corpo feminino".[202] Nesse sentido, ele está seguindo o axioma de Alexandre Dumas "*Cherchez la femme*", de *Os Mohicanos de Paris*, frase dita a Bucky no início do romance por seu parceiro Lee Blanchard e reempregada por Ellroy em outros romances. As tentativas de Bucky de "procurar por uma mulher",

[201] Ibidem. p.257.
[202] ASHMAN, Nathan. *op. cit.* p.3.

consumidas em seus relacionamentos com Kay Lake e Madeleine Sprague, transmutam-se numa busca por Elizabeth. No apogeu da obsessão do personagem, Bucky contrata uma prostituta e a força a usar uma peruca negra e roupas similares a que Elizabeth Short usava:

> Mirei um perfeito retrato de Betty/Beth/Liz; a garota gritou:
> - *Não! Assassino! Polícia!*
> Virando-me num giro, vi uma fraude nua petrificada diante da 39 com a Norton. Atirei-me na cama, apertei as mãos contra sua boca e mantive-a presa, falando com perfeita clareza:
> - E que ela tinha todos esses nomes diferentes para ser, e aquela mulher não quer ser ela para mim, e simplesmente não posso ser alguém como ela, e todas as vezes que tento eu me fodo, e meu amigo enlouqueceu porque sua irmãzinha poderia ter sido ela se alguém não a tivesse matado...
> - *ASSASS...*
> A peruca desarrumada sobre a cama.
> Minhas mãos no pescoço da garota.[203]

É neste momento extremo que ele tenta realizar suas fantasias sexuais, e não com a sósia de Betty, Madeleine, mas com outra sósia de Betty Short, dessa vez criada por ele. Suas incoerentes digressões diante da prostituta são um sinal de seu desespero por uma união sexual com Elizabeth Short, assim como uma conclusão de que nenhuma das mulheres com quem ele se envolve ao longo do caso da Dália Negra pode imitar perfeitamente o alvo de seu desejo. Como alvo das fantasias de Bucky, Betty é posicionada como um objeto mudo e passivo, em contraste com a caracterização ativa e obsessiva do personagem obsessivo. Sua história ganha significado através do relato de Bucky, sem o qual permaneceria incorreta como contada pela polícia. Nesse sentido, Elizabeth Short funciona para Bucky da forma como articulou Laura Mulvey: "uma mulher que, numa cultura patriarcal, é posicionada como significante de sua contraparte masculina, ambos ligados por uma ordem em que o homem pode viver suas fantasias e obsessões através de comando linguístico"[204]. No caso de Bucky, tal comando linguístico seria justamente as "memórias de Betty" que o narrador personagem do romance se incumbe de contar. O relato, que em seu início pretendia mostrar uma vítima cuja história fora deturpada pela polícia, acaba por demonstrar a obsessão de seu narrador-personagem, priorizando o fascínio sexual que Elizabeth exerceria: "Betty Short então só existiria no único lugar onde eu a queria - como uma faísca cintilante em minha imaginação."[205]

No final do romance, a verdade sobre o assassinato da Dália Negra é ao mesmo tempo suprimida pela polícia e por Bleichert. O relato no interior do romance *Dália Negra* vem como *mea culpa* de Bleichert para expiar os motivos de ter mantido privada a verdade sobre o

[203] ELLROY, James. *Dália Negra*. pp. 350-351.
[204] MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (org.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999. p.834.
[205] ELLROY, James. *Dália Negra.* p.238.

assassinato. Ambas instancias, polícia como instituição e policial, querem tomar controle de sua história. Todas as forças acabam exercendo um controle autoritário sobre a vítima.

No segundo romance do *Quarteto*, *O Grande Deserto*, Ellroy volta a explorar o tema da obsessão sexual, reforçada dessa vez por tons *voyeurísticos*. Na história, o detetive Danny Upshaw fica a cargo de investigar um homicídio com requintes de crueldade sexual. O primeiro crime rapidamente se transforma em uma série. Todas as vítimas são homens com fichas criminais que expõem sua homossexualidade. Apesar da natureza sanguinolenta dos crimes, a série de homicídios de homossexuais não atrai muita atenção da mídia ou dos próprios policiais, tanto do Departamento do Xerife de Los Angeles quanto do LAPD. Como um policial fala a Upshaw, "deixe as bichas mortas em paz"[206]

Para essa história, Ellroy inspirou-se no filme *Parceiros da Noite* (*Cruising*), de 1980, estrelando Al Pacino no papel de um policial que precisa trabalhar disfarçado em bares sadomasoquistas para capturar um assassino em série de homossexuais. Diferente do personagem de Pacino que é supostamente heterossexual, Upshaw tem uma atração não resolvida por um antigo amigo e constantemente desvia-se das investidas de uma colega de trabalho. Os assassinatos em série que ele investiga trazem de volta sua atração oculta à medida que, seguindo as pistas de que o assassino também possa ser gay, Upshaw se vê espiando festas homoeróticas em Hollywood. Como Steven Powell argumenta: "A investigação se torna um meio de *voyeurismo* pessoal para Upshaw e ele acaba "homoerotizado" (*homo-eroticised*) pelo caso parcialmente como uma compensação por sua falha em agir em um papel heterossexual"[207].

Como técnica investigativa, Upshaw emprega o que chama de "Homem Câmera", tática explicada pelo narrador em terceira pessoa que tem como objetivo reproduzir mentalmente o assassinato, tendo como ponto de vista o assassino. Em outras palavras, Upshaw tenta refazer os passos do *serial killer*, buscando ver e sentir o que ele testemunhara. Os movimentos do "Homem Câmera" também refletem as recorrentes tentativas de Ellroy de desenvolver um estilo único de narração, uma vez que os closes do "Homem Câmera" ecoam os movimentos de uma máquina fotográfica, com seus zooms, focos e ajustes. Excitado pelo que espia e descobre, Upshaw mergulha num perigoso jogo *voyeurístico*.

> Tão de perto, captou um borrão distorcido, mau funcionamento da câmera humana. Recuou para que seus olhos pudessem captar um enquadramento mais abrangente, viu smokings entrelaçados em movimento, tangos de rosto colado, só homens. Os rostos estavam encostados um no outro, de modo que não podiam ser distinguidos individualmente; Danny abriu o zoom, fechou, abriu, fechou, até estar encostado no

[206] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.183.
[207] POWELL, Steven. *op.cit*. 2016. p.141.

> vidro da janela com o arbusto espinhento entre as pernas, os olhos tentando planos médios, closes, rostos.[208]

À medida que a excitante cena homoerótica é revelada através das lentes do "Homem Câmera", o leitor é convidado a também espiar, compartilhando da mistura de desejo e agonia que Upshaw experimenta enquanto observa a cena. Novamente, de acordo com Powell: "o efeito que se dá é que ao ler o texto tem-se uma experiência similar a vê-los através das lentes de uma câmera".[209] A técnica de descrever uma cena através das lentes do "Homem Câmera" é empregada novamente no último livro do *Quarteto, Jazz Branco*. Na história, o assassino Willie Bullock trabalha como operador de câmera num filme B num filme B gravado no Griffith Park. Como sua profissão demanda, ele está sempre nos bastidores, testemunhando os conflitos na produção do filme de uma perspectiva distante e *voyeurística*.

Danny Upshaw fica obcecado em espiar as festas homoeróticas e de lamentar não estar presente. Sexo e realização sexual vem coma fachada proibida para o personagem, como um prazer que ele nunca poderá ter. Embora deseje a interação com o mesmo sexo, as convenções da época e os próprios pré-julgamentos do personagem não permitem que ele se satisfaça, o que faz com o personagem viva uma vida sexual de prazeres suprimidos e de agonia. Por outro lado, a ideia de qualquer relação sexual com uma mulher é vista como desinteressante ou penosa. Envolto em outro arco da história, que envolve a criação de um dossiê sobre a presença de comunistas em Hollywood, no meio das tensões do *red scare*, Upshaw falha miseravelmente em seduzir a atriz Claire "A Rainha Vermelha" de Haven. Toda essa tensão sexual é canalizada em motivação para trabalhar em seu caso dos assassinatos em série, algo que não demora para ser visto como "suspeito" por seus colegas de profissão. Curiosamente, Upshaw usa a mesma vontade para desvendar o mistério dos assassinatos e para impedir que sua homossexualidade reprimida venha à tona.

Forçado a suportar o crescente desgosto de ter de seduzir Claire de Haven, com a "proibida" tensão sexual que cresce entre ele e o personagem cafetão Felix Gordean e com medo de ser "exposto" a seus colegas policiais, encurralado, Danny Upshaw comete suicídio. Uphsaw prefere desistir de seu caso e de sua obsessão em nome da "vergonha" de ser o alvo dentro da força policial.

> E ele sabia que ele sabia. E amanhã todos saberiam.
> Isca de chantagem.
> Seu nome em dossiês sexuais.

[208] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.190.
[209] POWELL, Steven. *op. cit.* 2016. p.152.

> Seu nome surgindo em papos de veados no Chateau Marmont.
> Máquinas que sabiam.
> Drogas que não deixavam você mentir.
> Agulhas de polígrafo tremulando no papel a cada vez que lhe perguntavam por que ele se importava tanto com uma série de assassinatos de veados homos frutas bichas.
> (...)
> Encostou a faca na garganta e cortou-se de orelha a orelha, até a traqueia, num golpe limpo.[210]

O suicídio de Danny Upshaw, um dos clímaces de *O Grande Deserto*, pode ser lido em um contexto mais amplo: isto é, pode ser visto como o resultado de alguém sobre grande pressão de seu trabalho e da sociedade de seu tempo. O romance é ambientado nos anos 1950, uma época em que a sexualidade fora da "norma" era não apenas intolerável, mas também passível de punição.

O sexo em torno da obsessão voltará a ser explorado em *Jazz Branco*. Dessa vez, Ellroy mergulha em uma representação ainda mais sombria, mostrando sexo e desejo entre irmãos. Ao investigar a invasão à casa do magnata JC Kafesjian, o protagonista detetive Dave Klein logo descobre que os irmãos Tommy e Lucy vivem um jogo de sedução e *voyeurismo*. O fato o faz lembrar da relação sexual que o policial mantém com sua própria irmã, Meg Klein. Em ambos os casos, as relações entre os irmãos são carregadas de culpa e ressentimento.

Na representação de Ellroy, sexo e o prazer sexual são invariavelmente acompanhados de culpa e proibição. As relações sexuais são encenadas em um ambiente de culpa e trazem pouca ou nenhuma satisfação aos parceiros. A falta de realização sexual se dá porque nos excertos aqui mencionados as relações são a vazão para a obsessão dos personagens, uma forma de manifestarem sua paranoia.

Obsessão e história

Ellroy ambienta seus romances policiais em um contexto dito como histórico e conhecido de seu público leitor, principalmente o norte-americano. Suas estratégias para "lidar" com a história são essencialmente duas: ambientando personagens fictícios em acontecimentos reais da história norte-americana do último século ou modificando estes mesmos acontecimentos até o ponto de prover versões essencialmente fictícias dos mesmos.

Em *Dália Negra*, o desejo do personagem Bucky Bleichert de dominar o corpo, imagem e história da vítima Elizabeth Short torna-se uma metáfora da tentativa de Ellroy tanto de ficcionalizar a história quanto de enfrentar seu trauma de infância. Assim como no romance, em que Bleichert, em sua investigação, vai pouco a pouco possuindo e tornando-se obcecado

[210] ELLROY, James. *O Grande Deserto*. p.416.

por Elizabeth, Ellroy utiliza o romance para expiar o trauma de ter perdido sua mãe em circunstâncias semelhantes à da morte de Elizabeth. O axioma *Cherchez la femme*, dito a Bleichert por seu parceiro Lee Blanchard, traduz-se em uma busca de Bleichert por Elizabeth e, numa escala maior, no uso de Ellroy do caso real do assassinato de Elizabeth Short para lidar com seu próprio trauma e obsessão.

Cenário de ambos os crimes, Los Angeles e seu passado configuram-se como um local e com uma história sombrios, cujos segredos o autor argumenta ter a habilidade para revelar:

> Los Angeles é a cidade dos pesadelos, dos meus principalmente, e de outras pessoas magnificados através dos meus olhos. Nos anos 1940 e 1950, eles eram pesadelos secretos, ignorados, mantidos ocultos. Nesse ponto da minha carreira, meu trabalho tem sido tornar esses pesadelos... explícitos.[211]

Imaginar quais seriam as passagens obscuras, sujas e corruptas da História é essencial para compreender a noção da disciplina que o autor tem, uma das questões centrais do artigo de Jonathan Walker, "James Ellroy as Historical Novelist". O que é chave no texto de Walker é avaliar se se poderia considerar James Ellroy um romancista histórico e o que haveria de singular em seu trato da história. Segundo Walker argumenta, a noção de história em Ellroy é a de repressão: as verdades reprimidas da história são explicitadas por seu relato, mesmo que este seja de caráter ficcional. Ainda de acordo com Walker, a ideia de história como revelação em Ellroy se funde com a própria natureza da narrativa policial, no sentido em que:

> No *Quarteto de Los Angeles*, assim como em toda ficção policial, há uma revelação central que organiza a história, para o qual o enredo se encaminha como uma bala disparada de uma arma. No entanto, o relacionamento entre a verdade da ficção e a verdade histórica [nos livros de Ellroy] é deliberadamente borrada.[212]

Dessa maneira, a história dita como oficial e sancionada por diferentes autoridades, na visão de Ellroy, deve ser questionada e revista. Como avalia Walker, "ele trabalha nos espaços entre os fatos para solapar, contradizer, deformar e reescrever a versão oficial."[213]

Segundo a avaliação de Walker sobre o tipo de história presente nos romances de Ellroy, depreendemos que será a partir do relato do autor que um capítulo ainda desconhecido da história norte-americana será revelado. Há algo por trás dos fatos, acontecimentos e personagens que ainda não foi *contado* e Ellroy se incumbirá disso. Por fim, tal passagem

[211] JAMES Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction. Diretor: Reinhard Jud. Viena: Fischer Film, 1993. 1 DVD. 90 min. 27 min.
[212] WALKER, Jonathan. "James Ellroy as Historical Novelist". *History Workshop Journal*, (53), 181-204, 2002. p.182.
[213] Ibidem, p.183.

desconhecida do passado encontra-se no mundo privado e íntimo ligado a esses personagens e é esse lado da história que o autor dedicar-se-ia a explorar.

O termo "romancista histórico" presente no título do artigo de Walker irremediavelmente remete-nos à obra canônica de György Lukács, *O Romance Histórico*. Na busca por definir quais seriam as bases do gênero, Lukács viu a História "como processo" e como "pré-condição concreta do presente"[214], o que consideraria pensar que um romance histórico conectaria o mundo social, político e econômico do tempo passado nele retratado às questões do seu contexto de escrita. Outro ponto essencial para Lukács para o surgimento do romance histórico foram as mudanças na própria percepção da História após a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias e a ascensão e queda de Napoleão, eventos que trouxeram "a experiência das massas" para o centro da ação. Os romances históricos do século XIX trataram, portanto, de retratar seus agentes como grandes mobilizadores, no sentido de que "a história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere na vida de cada individuo"[215].

Na obra de Ellroy, os personagens incorporam temas e preocupações significativos, mas, diferente do romance histórico lukasciano clássico, não retratam as grandes forças sociais de uma época. Ellroy alude às tensões sociais caras à metade do século em Los Angeles, mas não as "representa" da mesma forma como Tolstói, Balzac ou Walter Scott fazem para Lukács. Não há nos romances de Ellroy, portanto, a representação dos "tipos sociais históricos", que caracterizou os romances de Walter Scott, o fundador do romance social clássico com sua obra *Waverley* (1814). As obras de Ellroy seriam assim mais "de período" do que históricos. Isso significa dizer que o autor norte-americano ambienta seus romances em um passado detalhadamente descrito e com personagens dados como "importantes" na história americana, mas estes mesmos personagens, nesse rico contexto passado, não representam as grandes lutas sociais de uma época. Por fim, não há nenhuma dinâmica dialética nos romances de Ellroy, mas a noção de que a história e, em última instância, a verdade – seja dos fatos históricos ou das investigações – é individual e privada. Disso deriva dizer que Ellroy trata de fatos históricos, mas não da mesma forma que um romancista histórico clássico, segundo as definições de Lukács.

Walker ainda lembra como o modelo de verdade histórica de Ellroy não é o texto histográfico, mas sim as revistas sensacionalistas da época. Uma técnica ficcional iniciada pelo

[214] LUKÁCS, Georg. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 36.
[215] Ibidem, p.38.

autor no *Quarteto* e explorada ainda mais na *Trilogia Submundo dos Estados Unidos*, é o emprego de excertos da ficcional revista *Hush-Hush* para informar o leitor de fatos que os personagens da trama desconhecem. Dado o corte que sua presença confere à narração do romance, Ellroy tenta dar um status oficial a estes documentos, mesmo que no final das contas sejam também ficcionais e carregados de uma linguagem explosiva e difamatória.

Para Steven Powell, eventos históricos empregados por Ellroy tal com o assassinato de Sleepy Lagoon, o assassinato de Elizabeth Short, a revolta dos ternos *zoot*, o escândalo de Brenda Allen, o Natal Sangrento de 1951, entre outros mencionados no *Quarteto*, funcionam como uma "base maleável" a partir da qual o autor constrói sua narrativa. O fato de Ellroy não "entrar em muitos detalhes a respeito desses acontecimentos"[216] poderia indicar que eventos históricos são importantes para Ellroy, mas não ao ponto de terem grande impacto na história de seus romances.

Contrários à análise de Powell, argumentamos que o autor dá grande espaço para os eventos históricos, mesmo que esteja escrevendo um relato ficcional. Uma das premissas de boa parte dos romances policiais é um final no qual uma verdade desconhecida é trazida à tona. De acordo com a citação acima de Ellroy, a história e seus pesadelos serão revelados, explorados e explicitados por ele. Quando Ellroy imagina que um de seus trabalhos é "explicitar os pesadelos", ele está reivindicando recontar histórias oficiais.

A avaliação de Steven Powell de que em Ellroy os eventos históricos funcionam principalmente como pano de fundo, sem grandes interferências para o rumo da história ficcional, pode ser parcialmente acurada para o *Quarteto de Los Angeles*, mas não para a série seguinte lançada pelo autor, a *Trilogia Submundo dos Estados Unidos* (1995-2009). Nesses três livros, Ellroy magnificou seu senso de história conspiratória, fornecendo versões ficcionais de fatos ligados a personalidades históricas norte-americanas, como os irmãos Kennedy, Martin Luther King e o magnata Howard Hughes. Se a obsessão é tal tema recorrente em sua obra, as conexões entre narrativa ficcional e histórica também são uma característica de todo o trabalho de Ellroy, um recurso que apenas se fortaleceu ao longo de sua carreira com a publicação da *Trilogia* e o segundo *Quarteto de Los Angeles*.[217]

Seguindo a lógica de revelação de verdades ocultas, Ellroy se aproxima do passado tentando revelar histórias de bastidores, com uma predileção por discorrer e ambientar

[216] POWELL, Steven. *op. cit*. 2016. p.147.
[217] Ellroy atualmente escreve o *Segundo Quarteto de Los Angeles*, que se iniciou com *Perfidia*, em 2014 e *This Storm*, em 2019. Surpreendentemente, os eventos da segunda série homônima acontecem antes dos episódios da primeira, com vários personagens do primeiro *Quarteto* reaparecendo em suas versões mais jovens.

personalidades em situações intimas. O segundo passo de sua narrativa seria mostrar como esses momentos privados acabaram por afetar decisões políticas de impacto no rumo da cidade de Los Angeles (no caso do *Quarteto*) e dos Estados Unidos e o mundo (no caso da *Trilogia*). Tal "invasão" da privacidade desses atores políticos é essencial para desmistificar sua importância e a "áurea" de intocáveis. Com os Kennedys, por exemplo, Ellroy dá mais espaço aos inúmeros encontros sexuais de John Kennedy do que à sua atuação como presidente. De Martin Luther King Jr. é enfatizado sobretudo seu adultério e menos sua luta por igualdade racial. Move-o a vontade de dar a seu público leitor uma "outra" e ainda não vista versão do passado, uma das prerrogativas de romances históricos contemporâneos.

Nathan Ashman associa a aproximação de Ellroy com o passado com a tática de um *voyeur* espiando uma cena privada. O "espiar pela janela" da história seria um dos únicos meios de ter acesso a esses momentos íntimos, que a narrativa histórica oficial não teve acesso ou não se preocupou em trazer à tona. O acesso ilegal ao privado é parte tanto da vida do autor, que quando adolescente espiava e invadia mansões em Los Angeles, quanto parte essencial do último romance do *Quarteto, Jazz Branco*.

Outro ponto a se notar é que para que a versão de Ellroy de História funcione, ela depende de uma interconexão com a ficção, um cruzamento cujas fronteiras não são deixadas claras na história: "Você deve manter as coisas ambíguas para o seu leitor. Você não quer que eles saibam exatamente onde a linha divisória que divide fato e ficção termina, ou você destrói sua verossimilhança."[218] Verossimilhança parece ser um conceito chave e ao mesmo tempo complicado para o autor. Ellroy argumenta estar revelando (mesmo que na narrativa ficcional) verdades que foram mantidas escondidas, mas seu realismo depende de um tipo de ofuscação. Ao mesmo tempo que ele quer ser lido como um autor que revela os mecanismos secretos da história, posicionando-se na tradição de romancistas históricos como Balzac e Tolstói, sua escrita, enredo e caracterização são claramente hiperbólicos, estilizados e exagerados. Portanto, o status de Ellroy como romancista histórico é complexo e ambíguo. Ele almeja revelar através de realismo e verossimilhança verdades históricas reprimidas, mas seus romances são exercícios de extrema estilização e caracterização exagerada.

Seu tratamento da linha ambígua entre fato e ficção e sua busca por revelar segredos – da ficção e da história – se dá pelo constante emprego de personagens obsessivos e paranoicos. Da mesma forma com que o autor livremente se apropria da história para "misturá-la" com a

[218] James Ellroy em conversa com DUNCAN, Paul. *The Third Degree: Crime Writers in Conversation*. Harpenden: Oldcastle Books, 1996. p.246.

ficção, muitos de seus personagens se apropriam da história de seus objetos de obsessão para contá-las à sua maneira, sendo Bucky Bleichert um dos personagens mais exemplares.

Quando obsessão e a reescrita da história se encontram

A repetição de temas relacionados à obsessão – isto é, obsessão causada por trauma, o lado positivo da obsessão, a obsessão que ajuda a formar estranhos aliados, obsessão e erotismo e obsessão e história – demonstra o quanto Ellroy se apoia nesse traço como condutor narrativo de suas histórias. Além do recorrente uso de obsessão como recurso narrativo, é importante lembrar outros dois traços de seus romances policiais: a violência e sanguinolência de suas histórias e uma crença de que a verdade sobre cada mistério será alcançada através de uma investigação pessoal, que se distancie das instâncias policiais.

As histórias policiais de cada livro podem ser diferentes, mas a repetição de temas indica a tentativa de Ellroy de enfatizar uma certa mensagem. A história de Los Angeles nos anos 1940 e 1950 é, na visão de Ellroy, marcada por uma violência inerente, que se manifesta em todos os aspectos de seus livros.

Pode-se traçar um paralelo entre a busca pessoal destes detetives protagonistas, que deliberadamente se afastam das esferas oficiais de investigação (polícia e promotoria), e a forma com que o autor lida com fatos históricos em seus romances. Como um traço psicológico dos protagonistas, suas obsessões pertencem à instancia privada. Contudo, é através deste aspecto privado dos personagens que é possível entender o tratamento que o autor da à história, que por sua parte, pertence à esfera pública. Só conhecem a verdade por trás de cada mistério do *Quarteto* os detetives que os investigam, o que significa dizer – como já apontamos ao longo deste capítulo – que, por decisão desses homens, a resolução de cada xarada permanece quase sempre privada.

Há um semelhante senso de apropriação da história por Ellroy. O autor livremente muda a história convencionada como "oficial", mesmo quando os fatos históricos funcionam como um importante fio condutor das histórias – e não simplesmente como parte de seu contexto. Refletindo sobre seu trabalho, Ellroy argumenta com seus livros estar "reescrevendo a história de acordo com suas próprias especificações"[219].

Unindo esses dois pontos, isto é, motivações dos personagens nos romances e tratamento do autor à história, é possível dizer que a maneira com que o autor concebe a história e a liberdade que ele mesmo lhe dá para reescrevê-la estão alinhadas com as liberdades que

[219] POWELL, Steven. *op.cit.* 2012. p.339.

seus detetives tomam para chegar à verdade das investigações. Tanto no mundo ficcional dos romances quanto no mundo de sua escrita, há um inquestionável senso de posse da verdade e da história.

Enquanto seus personagens mergulham em suas obsessões, Ellroy reescreve histórias públicas, mas há algo em sua reescrita da história que o desclassifica como o romancista histórico de Lukács. Ellroy reescreve a história sem representar as lutas de classe ou forças progressivas de seu tempo – já que em sua versão da história todas as classes podem ser igualmente corruptíveis. Este fato também traz de volta o que foi discutido sobre o lugar da verdade em seu trabalho: muitas vezes silenciada pelos múltiplos braços do sistema de justiça americano, a verdade pode ser trazida à tona pela ficção, sua ficção.

O motivo pela qual o tema da obsessão funciona tão bem nos romances de Ellroy é porque este é um traço que o autor conhece bem e que aprendeu a se beneficiar artística e comercialmente dele. O trauma pelo qual o autor passou em sua infância é emocionalmente reconstruído em seus romances, com muitos personagens que em muitas passagens se assemelham à visão conservadora do autor e que dão vazão a seus traumas de forma obsessiva. Estes personagens problemáticos e controversos, com suas histórias obsessivas, ajudaram a aumentar o cânone da ficção policial norte-americana e a sacramentar Ellroy como um dos autores mais complexos do gênero atual.

5 – A construção da persona

> *"Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a ideia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras?"*
> (Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, p.349)

James Ellroy: agitador ou reacionário?

Entre os escritores de ficção policial em atividade, James Ellroy é um dos mais emblemáticos. Reconhecido por ser um dos autores que melhor combinou ficção policial e histórica, suas declarações e atitudes, por outro lado, são também vistas por muitos como controversas e até repreensivas.

Ellroy se intitula "*Demon Dog of American Crime Fiction*", o "cão demoníaco da ficção policial norte-americana" em tradução livre. Um dos mais famosos registros do apelido está no documentário de 1998, *James Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction*, do austríaco Reinhard Jud[220], em que o autor divide a tela com um bull terrier mal-encarado. Além da auto nomeação, em muitas entrevistas Ellroy pede também que seu entrevistador chame-o de *Dog*.

A persona do *Dog* é hoje entendida por muitos estudiosos de sua obra como uma consciente estratégia literária de Ellroy, em que ele transformou aparições publicitárias padrão em verdadeiras performances, cheias de declarações polêmicas, insultos e palavrões.[221] Entre as estratégias do *Dog* para impactar, está a exploração do próprio passado, expondo detalhes íntimos sobretudo de si e de sua mãe. A menção constante aos episódios turbulentos de sua vida e à morte de sua mãe tentam potencializar sua fama de *enfant terrible* e autor *underdog*, apostando no poder desse privado que se torna público com o objetivo de chicar. Essa mesma visão do autor aparece na forma como trata a vida privada de seus personagens – fictícios e reais – e a maneira como percebe a história em seus romances: "Gosto de chamar meus livros de pesadelo privado da história pública".[222]

[220] JAMES Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction. Diretor: Reinhard Jud. Viena: Fischer Film, 1993. 1 DVD. 90 min.
[221] Um dos destaques da edição 2011 da FLIP, Ellroy leu em pé e de forma efusiva uma passagem do livro, *Sangue Errante*, cuja edição em português estava sendo lançada na feira. Sua mesa, intitulada "Lugares Escuros" foi mediada pelo também escritor Arthur Dapieve. Os dois escritores guardam uma triste coincidência: ambas as mães foram assassinadas e os crimes ficaram sem solução.
[222] POWELL, Steven. *Conversations with James Ellroy*. University of Mississippi Press, 2012. p.43.

Essa tensão entre persona de um lado, e mídia e público leitor de outro, é o que nos interessa debruçar-nos. Assim, neste capítulo falaremos sobre a construção desse *Demon Dog*, analisando como a existência dessa persona alimenta a imagem de extremo do autor James Ellroy. Nosso pressuposto de partida é o de que o *Dog* se apoia essencialmente na polêmica e no choque: "Eu não quero entreter os leitores. Eu quero chocá-los. Eu quero contar uma história infernalmente violenta através de uma linguagem igualmente infernal proferida por um homem muito mal."[223] Há em Ellroy uma grande preocupação com o escândalo e a exposição, o que o faz organizar sua biografia e história em torno dessas duas premissas. Longe de negar ou explicar, Ellroy capitaliza sobre fatos de sua vida que outras figuras publicas poderiam se envergonhar: a descoberta sexual na adolescência com outro garoto; a relação de amor, ódio e desejo com a mãe; os anos de delinquência; o alcoolismo e a dependência química.

A ideia de exposição do privado não se limita à vida pessoal do autor. De forma similar, Ellroy lida com a história em seus romances, a partir da ideia de que há uma verdade de natureza reveladora, em que privado e público se confundem, e é capaz de desmistificar momentos e personalidades da história de Los Angeles e dos Estados Unidos.

> Meu pai assinava várias revistas de escândalo e me deixava lê-las. Foi ali que fiquei sabendo da fama de ninfomaníaca de Ava Gardner e o quão avantajado Johnny Stompanato era. Revistas sensacionalistas me deram uma realidade alternativa para justapor com os filmes sobre crimes que eu via.[224]

A imprensa marrom, com sua narrativa sensacionalista, deu conta de prover ao garoto Ellroy uma terceira forma de perceber seu entorno, sendo a segunda os filmes de policiais e bandidos que ele assistia assiduamente. Na lógica dessas publicações, deve-se expor aquilo que se mantém secreto. Traços dessa natureza de exposição foram transplantados décadas depois para seus romances, notados na forma como os fatos históricos são tratados pelo autor. Até mesmo os tabloides, no *Quarteto* exemplificados pela fictícia *Hush-Hush*, estão presentes para aumentar o tom de revelação presente nas tramas: como já comentado ao longo dessa tese, reportagens da revista preenchem lacunas no enredo com dados, fatos e pormenores muitas vezes desconhecidos pelos protagonistas.

Neste capítulo da tese em que analisamos a construção da persona, interessa-nos saber se seria possível estimar quando Ellroy iniciou a construção desse outro, como o fez e continua fazendo e por que o faz. Como seria possível fazer essa avaliação? Segundo Steven Powell, críticos literários sempre tiveram dificuldade em separar o *Demon Dog* da pessoa Ellroy, o que,

[223] POWELL, Steven. *op. cit*. 2012. p.35.
[224] POWELL, Steven. *The Big Somewhere*: *Essays on James Ellroy's Noir World*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2018. p.3.

para Powell, não seria de forma alguma algo negativo, já que "uma nítida linha divisória relevaria a qualidade subversiva dessa estratégia literária".[225] Isso também corresponde dizer que a estratégia literária da persona deu tão certo que o extremismo relegado ao *Dog* é identificado como sendo também do autor.

Uma estratégia para definir o que seria o *Demon Dog* é começar pelo que ele não é: nem um pseudônimo e nem um heterônimo. Ellroy não publicou nenhuma de suas obras com seu apelido. Todas têm como autoria seu nome artístico James (seu nome de registro é Lee Earle). Além disso, embora seja uma figura radical, o *Dog* não tem uma "biografia" ou identidade próprias, como aconteceu com outros escritores famosos por seus heterônimos.

Em seu significado original, a palavra *persona* nomeava a máscara que o ator do teatro usava para encarnar o personagem representado por ele. Dessa forma, numa mesma peça, o autor poderia desempenhar vários papéis, desde que usasse as várias "personas", ou máscaras, confeccionadas para cada personagem. Todas essas máscaras continham uma abertura na altura da boca para que o ator pudesse soar a voz correspondente ao personagem interpretado. O termo "persona" derivou do verbo em latim para designar a função dessa abertura: *Personare*, que significa "o efeito de soar através de".

Já o conceito propriamente dito de *persona* foi abordado em diferentes áreas, como na Psicologia, na Teoria Literária e na Teoria da Comunicação. Na Psicologia, o termo foi usado para descrever a personalidade pública de um individuo, ou seja, a imagem projetada pelo mesmo perante a sociedade. Para Carl Jung, a persona seria "o composto funcional que se forma no indivíduo como resultado de um compromisso entre este e a sociedade. A máscara que oculta os componentes profundos da personalidade".[226] Já no campo da Teoria Literária, segundo analisa Theresa Halliday, a persona seria "o segundo eu do autor e uma voz segundo a qual ele ou ela diz coisas que não ousaria dizer por si mesmo."[227] Em Teoria da Comunicação, *persona* é uma "personalidade criada e mostrada no ato de comunicar".[228]

A etimologia do termo e seus diferentes conceitos através das áreas do conhecimento citadas na página anterior mostram como a persona está relacionada a personagens e máscaras, encarnadas por um determinado indivíduo na esfera pública, seja no teatro, seja em sociedade. Comum à etimologia e às diferentes definições está o fato de que a persona corresponde a uma projeção do indivíduo, representação que se dá no âmbito público e que conta com a

[225] Idem, ibidem.
[226] SZEKELY, Bela. *Diccionario Enciclopedico de la Psique*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1963, p. 443.
[227] HALLIDAY, Thereza. "Vozes do Discurso: o conceito de persona em teoria da comunicação". *Comunicação e Sociedade*, n° 26. São Bernardo do Campo, Editora IMS, 1996 p.110.
[228] Idem, ibidem.

fundamental existência de um receptor (seja ele o espectador do teatro, o leitor ou o fã) para que essa impressão tenha sentido. Ao destacarmos os significados nas diferentes áreas de "persona" acabamos dando primazia ao protagonista do artista que a emprega. Por outro lado, está claro que ao final do processo de comunicação entre emissor e receptor, este último, aqui entendido como leitor, ganha protagonismo para dar ou não ao escritor a plataforma que este almeja.

> Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos.[229]

Segundo Steven Powell, Ellroy idealizou o *Demon Dog* ainda no início de sua carreira, nos anos 1980, quando o autor havia publicado apenas *Brown's Requiem* e *Clandestine*, antes de assinar com a respeitada editora Alfred A. Knopf. Para Powell, esta informação é essencial para compreender o escritor que Ellroy viria a se tornar pois, desde suas primeiras declarações, jornalistas, editores e o público entraram em contato com essa atuação performática. Em outras palavras, o nome de Ellroy esteve, desde o início de sua carreira, atrelado à polêmica. Depois de quase quatro décadas presente no mercado editorial, é possível dizer que o autor soube como poucos escritores do gênero policial aproveitar-se dessas oportunidades, confiando na repercussão que suas declarações bombásticas poderiam gerar.[230]

Além dos comentários conservadores e muitas vezes controversos, sua própria presença também causa certa comoção: para suas leituras ou entrevistas, Ellroy invariavelmente escolhia uma camisa havaiana com cores berrantes e, entre um comentário e outro, latia e uivava como um cachorro. Nos últimos anos a performance continuou, mas seu vestuário hoje mais se assemelha ao de um *dandy* maduro, composto essencialmente de ternos bem desenhados, gravata borboleta e boina. "Assim que meu reconhecimento na crítica cresceu, toda entrevista

[229] CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Original de 1965. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2014. pp. 85-86.

[230] Com poucas variações, Ellroy normalmente inicia suas falas com os dizeres "Boa noite, *voyeurs*, ladrões, pederastas, farejadores, punks e cafetões. Eu sou James Ellroy, o cão demoníaco, a coruja imunda com o rosnado da morte, o cavaleiro branco da extrema direita, o cara legal com um grande pau". Cf. ASHMAN, Nathan. "'Yellow Peril': Contradictions of Race in James Ellroy's *Perfidia"* In: *Studies in Crime Writing*, Issue 1, 2018, p.1.

que dou se tornou uma chance para solidificar e refinar o mito que criei em torno de meu trabalho."[231]

A despeito das declarações controversas – ou graças a elas –, com a publicação do *Quarteto de Los Angeles* James Ellroy se converteu num dos novos expoentes da ficção policial norte-americana. Com a solidificação de sua fama, também ajudada pelo sucesso crítico e comercial do filme *Los Angeles – Cidade Proibida*, tornou-se senso comum associar o nome de Ellroy a romances policiais longos, a uma escrita complexa e muitas vezes original e a uma visão de mundo conservadora. Para completar, o reconhecimento catalisou uma conhecida soberba sua sobre seu legado: "Quero acabar com até o último resquício de gentileza e empatia barata presente no romance policial americano. Quero ser conhecido como o maior escritor de policiais que já existiu!"[232]

Apesar da vendagem de seus livros, das adaptações fílmicas de maior e menor sucesso[233], os trabalhos em torno de sua obra são essencialmente recentes e ainda em número modesto. Entre sua fortuna crítica, menor ainda é o número de trabalhos que se debruçaram sobre a capacidade de artífice do autor.[234] Para Nathan Ashman, que dedicou sua tese de doutoramento ao *voyeurismo* na obra de Ellroy, é precisamente sua persona, o *Dog*, e não necessariamente a complexidade e extensão de suas histórias, a causa de certo ceticismo dentro do mundo acadêmico. Para Ashman, boa parte do receio da crítica está em como interpretar as declarações de Ellroy.[235] Nas palavras de Hans Berten e Theo D'haens, "Ellroy quer ser levado a sério. Não há nada de engraçado ou despojado sobre seus personagens, a maioria dos quais mostra o mesmo tipo assertividade e tensão que Ellroy projeta em suas leituras públicas e nas fotografias que seus agentes literários distribuem"[236].

Teria Ellroy de fato um posicionamento realmente conservador, nas franjas do reacionarismo e do racismo? Ou seria uma estratégia de marketing descompromissada politicamente – justamente pela forma leviana que trata a política? Ou, na outra ponta, seriam

[231] POWELL, Steven. *James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction*. New York: Palgrave, Macmillan, 2016. p.3.
[232] KIHN, Martin. "Doctor Noir". *New York Magazine*. Edição de 24 de 1992. pp. 108-116. p.108.
[233] Cf. *Um Policial Acima da Lei* – baseado no livro *Sangue na Lua* (título original "Cop", James B. Harris, 1988), *Los Angeles – Cidade Proibida* (Curtis Hanson, 1997), *Dália Negra* (Brian de Palma, 2006). James Ellroy também contribuiu com o roteiro de *Os Reis da Rua* (David Ayer, 2008) e *Um Tira Acima da Lei* (título original "Rampart", Oren Moverman, 2011).
[234] A mais conhecida exceção seria o penúltimo livro de Steven Powell, J*ames Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction*.
[235] ASHMAN, Nathan. "Yellow Peril". 2018. p.2.
[236] BERTEN, Hans & D'HAENS. *Contemporary American Crime Fiction*. New York: Palgrave, Macmillan, 2001. p.96.

a persona e os termos preconceituosos uma tentativa de Ellroy de colocar em xeque a ideia de uma suposta superioridade branca, masculina e heterossexual?

Entre os que tentam relativizar as declarações polêmicas, Nathan Ashman argumenta que "Sugerir que os livros de Ellroy propagam uma agenda racista, ou que ele é uma espécie de pária da extrema direita, seria fazer-lhe um incrível desserviço, subestimando as complexidades da representação racial dentro de seus romances."[237] Seguindo a esteira de Ashman, Tim Ryan escreve que os textos de Ellroy operam a fim de não apenas "visibilizar a branquitude e mostrar como o poder opera", mas também de "desconstruir os discursos que naturalizam esse poder". Ao ler e simpatizar com protagonistas brancos com juízes de valor e ações condenáveis, o leitor é confrontado e tornado cúmplice na "selvagem exploração, opressão e violência dessas práticas"[238]. Os argumentos de Ashman e Ryan são importantes para relativizar as possíveis posições políticas de Ellroy, mas em suas defesas confiam demasiado em sua própria teoria: a de que os termos e ações racistas dos personagens são na verdade uma estratégia de denúncia do autor.

Do outro lado, entre seus críticos mais famosos está Mike Davis, que em seu clássico estudo *Cidade de Quartzo* tratou de citar o *Quarteto de Los Angeles* e a hiperbólica escrita de Ellroy em tom reprobatório. Para Davis, o *Quarteto* "por vezes parece uma quase insuportável tempestade de palavras de perversidade e sanguinolência", sendo a história moderna de Los Angeles contida na série, "um contínuo mundo secreto de crimes sexuais, conspirações satânicas e escândalos políticos.". Davis termina por avaliar que, dependendo do ponto de vista, isto é, da interpretação do leitor, os livros de Ellroy poderiam representar a culminação do policial norte-americano ou seu *reductio ad absurdum*.[239]

A imprevisibilidade das falas de Ellroy, permeadas por sua vez pelo politicamente incorreto, marcam um curioso contraste com a meticulosidade com que escreve seus romances. Com um ritmo de trabalho que passa das oito horas por dia, Ellroy escreve a mão, cabendo a um assistente o trabalho de datilografar ou digitar. Seus esboços, quando ainda está delineando o enredo e o perfil de personagens, são conhecidos por sua extensão, que só parecem aumentar com o processo de criação de cada novo romance: o de *Dália Negra* tem 141 páginas, o de *Los Angeles – Cidade Proibida*, 211, e *Tabloide Americano*, o primeiro da *Trilogia Submundo dos*

[237] ASHMAN, Nathan. "Yellow Peril". 2018. 2-3.
[238] RYAN, Tim. "'One Shiny Bleach Job': The Power of Whiteness in James Ellroy's *American Tabloid*." *Journal of American Culture* 27.3 (2004): 271-278.
[239] DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzo: escavando o futuro de Los Angeles*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009. p.45.

Estados Unidos, 345 páginas.[240] Na verdade, o que se tem visto nos romances que Ellroy publicou depois do *Quarteto* é uma confiança cada vez maior no universo ellroyviano e tudo o que ele incorpora. A partir da *Trilogia Submundo*, um novo elemento de complexidade foi adicionado à ideia de três personagens principais, como vistos no *Quarteto* em *O Grande Deserto* e *Los Angeles – Cidade Proibida*. Abandonando o narrador onisciente em terceira pessoa, a partir de *Tabloide Americano*, além do triplo protagonismo, cada protagonista é também o narrador em primeira pessoa de sua história. O que se tem então são tramas com três pontos de vista, com enredos que tardam para se encontrarem.

> [Para *Sangue Errante*] Escrevi um esboço do livro de 400 páginas: capítulos um, dois e três; ponto de vista, ponto de vista, ponto de vista; Holly, Crutchfield, Tedrow. (...) Comecei pelas anotações de pesquisa. Depois passei para as páginas de notas dos personagens e eventos históricos. Logo as coisas começaram a se formar. Foi então que escrevi uma versão resumida de toda a história, transformada logo depois em um primeiro esboço. Este esboço era apenas: Capítulo 1: Pete Bondurant / Hotel Beverly/ Vendo Howard Hughes injetando heroína / Seguindo pistas / Atrás de informações / Boom, boom, boom.[241]

A radicalização do *Dog* dialoga com o perfil dos protagonistas de suas histórias: homens com visões de mundo e falas muitas vezes preconceituosas. Dessa forma, o reacionarismo do *Dog* é alimentado pelos atos e falas dos personagens, e vice-versa.

> Muitas vezes sou estraçalhado por ser fascista, racista, antissemita e homofóbico – porque meus personagens também são. Acho que algumas pessoas odeiam meus personagens porque seu fascismo, homofobia e antissemitismo não são nem de longe características definidoras – elas são apenas atributos causais. Esses personagens, com os quais temos a tendência a simpatizar, falam "crioulo", "bicha" e "sapatão", e as pessoas não sabem como responder a isso.[242]

Para Jim Mancall, a tensão entre aprovar o que falam o *Dog* e os personagens de Ellroy e, ao mesmo tempo, sentir-se perturbado e horrorizado por tais visões racistas, pode gerar no leitor um estado de "dissonância cognitiva". O termo, cunhado na área psicológica, é normalmente usado para designar o conflito gerado ao se apegar a crenças ou ideias conflitantes entre si e, no caso de Ellroy, que nós leitores acabemos simpatizando com personagens em essência mesquinhos. Mancall argumenta que para Ellroy é importante que seus leitores não apenas "lutem contra essa sensação de choque", mas que também tenham "uma resposta ambígua aos seus personagens".[243] Como as declarações polêmicas também são proferidas por sua persona, pode-se também estender a ela a vontade deliberada de gerar essa dissonância

[240] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p. 33.
[241] Ibidem. p. 215.
[242] *Apud* ASHMAN, Nathan. "'Yellow Peril'. 2018. p.3
[243] MANCALL, Jim. *James Ellroy: A Companion to the Mystery Fiction*, Jefferson: McFarland, 2014. p.166.

cognitiva. “Eu mostro o heroísmo [dos personagens] coexistindo com seus atributos dúbios de outros tempos.”[244]

No que acaba sendo um complexo jogo, Ellroy, no entanto, parece hesitar em assumir um perfil totalmente reacionário, seja para sua persona, seja para seus personagens. Ao propor que as características condenáveis de seus protagonistas são na verdade causais, isto é, fruto da época quando as histórias se passam, ele tenta relativizar o peso de sua caracterização preconceituosa na leitura que se faz de suas histórias no presente, sugerindo que os termos nada mais seriam do que reflexos da mentalidade do homem dos anos 1940 e 1950.

> Sean Woods: Você ainda se considera um cara com tendências de direita?
> James Ellroy: Tendências de direita? Eu faço isso para sacanear com as pessoas. Eu acho que Bush foi um babaca e o mais desastroso presidente americano dos últimos tempos. Eu votei no Obama. (...)
> Eu sou um cristão, e meus livros são histórias de redenção. O que faço é mostrar a vocês o carma de atos horríveis. Geralmente, eu quero que vocês acabem amando meus personagens porque eles transcendem. Eles acabam encontrando algo maior, mais profundo e moralmente mais correto do que eles.[245]

Para fazer o estudo da construção da persona contamos com a publicação de duas autobiografias, *Meus Lugares Escuros* e *The Hilliker Curse*, e as inúmeras declarações e entrevistas concedidas pelo autor.[246]

Uma biografia desigual, *Meus Lugares Escuros* tem três principais eixos. Primeiro, a história de James, seu pai Armand e sua mãe Geneva nos momentos que antecederam e sucederam o assassinato da mãe. Segundo, décadas depois, o reencontro de Ellroy, já um renomado escritor, com os detetives responsáveis pela investigação do homicídio e a fracassada tentativa de encontrarem novas pistas. Terceiro, a explicação do autor de como transfigurou seu trauma e luto numa obsessão pelo caso de Elizabeth Short/ “Dália Negra” – uma figura cuja imagem mitológica na história dos crimes de Los Angeles, seu romance *Dália Negra* só ajudaria a aumentar.

> Entrevistador: Qual reação você espera que seus leitores tenham depois de terminarem *Meus Lugares Escuros*?
> Ellroy: Eu gostaria que o livro deixasse as pessoas excitadas, abaladas, horrorizadas. Eu gostaria que eles vissem minha mãe pela mulher complexa e ambígua que ela era. Esse é o grande trunfo do livro: apresentar minha mãe ao mundo. Eu não gostaria de

[244] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p.49.
[245] Cf. WOODS, Sean. “James Ellroy’s American Apocalypse” *In: Rolling Stone.* https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/james-ellroys-american-apocalypse-59957/. Acesso em 09 de novembro de 2019.
[246] Ao longo de sua carreira, Ellroy foi entrevistado por jornalistas dos mais variados veículos: jornais, revistas e televisão. Neste trabalho optamos por retirar boa parte de suas declarações do livro *Conversations with James Ellroy*, de 2012. Seu editor, Steven Powell, deu preferência por entrevistas que já haviam sido publicadas em periódicos acadêmicos, concedidas entre os anos de 1984 a 2010.

> escrever uma biografia do alto dos meus 48 anos apenas sobre mim. Este livro é essencialmente sobre ela, as mulheres em nossa sociedade e a violência.[247]

Dezesseis anos depois, em 2010, Ellroy publicou *The Hilliker Curse*, descrevendo dessa vez sua obsessão por mulheres – tendo como início a relação que tinha com sua mãe antes de sua morte e com sua imagem depois do assassinato. Entre seus casos, Ellroy dá destaque para o *affair* com uma mulher chamada Joan e o relacionamento com uma mulher casada, chamada por ele de Kathy.[248] *The Hilliker Curse* segue semelhantes passos estilísticos de *Meus Lugares Escuros*, assumindo o mesmo caráter heterogêneo da primeira biografia, mas é diferente por ser menos uma biografia da vida do autor e mais uma história sobre sua vida amorosa, sempre à luz do trauma da perda da mãe e dos conflituosos sentimentos que nutria por ela: "Minha mãe e eu, como digo em *The Hilliker Curse*, fomos uma história de amor. Nós nunca fomos uma história de amizade"[249].

Em *The Hilliker Curse*, Ellroy comenta pela primeira vez um abuso sexual que sofreu quando criança. Segundo o autor, foi na véspera de Natal de 1957, quando ele tinha nove anos de idade, apenas um ano antes do assassinato da mãe. O ataque aconteceu em Wisconsin, quando os Ellroys foram visitar a família de Geneva. Sua agressora foi a mulher com quem a família o deixara na ocasião, "uma babá alemã".[250]

> Por fim ela me colocou debaixo dos cobertores. A porta do quarto estava fechada. Ela se sentou na beira da cama e me deu uns tapinhas. Depois, baixou os cobertores e começou a me chupar. Gostei e odeie aquilo na mesma medida. Eu aguentei por trinta segundos e então a empurrei. A comedora de chucrute murmurou algo e saiu do quarto. Apaguei as luzes e tentei não pensar no que havia acontecido.[251]

A informação, embora devastadora, é crucial para uma nova compreensão da persona, porque foi a primeira vez que ele a mencionou, apenas em 2010, quando um homem já de meia idade. Também é preciso considerar que sua agressora foi uma mulher adulta e isso é chave porque, como o texto como um todo mostra, *The Hilliker Curse* é sobretudo sobre a relação obsessiva que Ellroy estabeleceu ao longo dos anos com diferentes mulheres, seja em seus namoros, casamentos, *affaires* ou amores platônicos. Com isso, podemos nos perguntar se a

[247] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p.94.
[248] De acordo com Steven Powell, o *affair* do escritor com Joan e Kathy coincidiu com a escrita das primeiras versões de *Sangue Errante* (2009) e com o término de seu primeiro casamento com a escritora Helen Knode. Tanto as experiências com Joan quanto com Kathy foram de alguma forma passadas para o enredo do romance. Joan inspirou a personagem radical Camarada Joan e Kathy serviu de inspiração para Karen Sifakis, que, assim como Kathy, é uma mulher casada e grávida (Ellroy conta que quando conheceu Kathy ela estava grávida). Além disso, *Sangue Errante* é dedicado a Joan, onde se lê: "Para a Camarada J.M: Por tudo o que me deu"
[249] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p.197.
[250] ELLROY, James. *The Hilliker Curse: My Pursuit of Women*. New York: Vintage Books, 2010. p.10.
[251] Idem. Ibidem.

menção a esta violência sexual nesse texto em particular não indica que, para o autor, ela se relaciona com o tipo de ligações afetivas que Ellroy teve quando adulto.

Outra premissa para a análise destes objetos para a percepção da persona *Dog* é considerar que tanto na narração das duas autobiografias, quanto nas entrevistas citadas, temos em Ellroy um narrador não confiável. A hesitação diante de suas declarações e escritos biográficos se deve justamente a este esforço do autor de ser visto, apresentado e lido de uma certa forma *extrema*. Não se trata necessariamente de questionar a validade desses objetos, mas de lê-los com um certo ceticismo, uma vez que, embora Ellroy tente ser visto minimamente como conservador, em algumas oportunidades ele se apressa com a mesma vontade de refutar suas declarações. Como justificativa, Ellroy dá a busca de publicidade, fama e uma clara tentativa de provocação para este jogo duplo. Por fim, outro ponto de partida é considerar que a divisão entre *Dog* e James Ellroy nem sempre é clara, como já lembrado por Powell.

O cão demoníaco dá seus primeiros latidos

Talvez não seja possível precisar exatamente quando Ellroy inventou a persona, mas, ainda segundo Powell, há dois momentos que poderiam ser considerados mais próximos a uma gênese: um encontro com o renomado editor Otto Penzler, dono da *Mysterious Press*, ainda no início de sua carreira*;* e quando Ellroy inventou, junto com seu amigo Randy Rice, o humor do *Demon Dog*.[252]

Randy Rice é um dos amigos mais íntimos e antigos de Ellroy. Eles se conheceram nos anos 1970, quando ambos ainda se drogavam e bebiam compulsivamente. Além das sessões de drogas e bebidas, também confabulavam sobre o famoso assassinato de Elizabeth Short e os meandros da investigação: "Costumávamos passar HORAS discutindo o caso da Dália Negra e conversando sobre ficção policial [grifos no original]"[253]. Foi no apartamento de Rice que Ellroy em 1975, aos 27 anos, teve uma overdose. O que começou com uma dificuldade de Ellroy em finalizar frases, terminou com o autor gritando e ameaçando Rice. "No dia em que seu cérebro parou", Ellroy foi levado numa camisa de forças ao hospital. Saiu dias depois contra recomendação médica, embebedou-se novamente, mas foi quando percebeu "que se continuasse a fazer isso, iria morrer".[254]

Segundo relato do autor, Rice foi o primeiro a ficar sóbrio. Seguindo o exemplo do amigo e lembrando do evento em seu apartamento, Ellroy se juntou a ele na abstemia. Reunindo

[252] POWELL, Steven. *op. cit*. 2016. p.3.
[253] Ibidem. p.17.
[254] KIHN, Martin. *op. cit*. p.108.

diferentes declarações suas sobre o episódio, parece que Ellroy fez boa parte de sua reabilitação sozinho, pois pouco tempo depois de ingressar no hospital Mira Loma, no meio do deserto californiano, foi expulso por constantemente tumultuar as sessões de terapia em grupo.

A simbologia da amizade de Randy Rice não passou despercebida. Quando Ellroy conseguiu publicar seu primeiro livro, *Brown's Requiem*, dedicou o romance ao amigo. No mais claro estilo "ellroyviano" de homenagear, Ellroy baseou o personagem Walter, o melhor amigo do protagonista Fritz Brown, em Rice. Desempregado e vivendo com a mãe, Walter é a consciência e porto seguro de Brown, a quem recorre constantemente ao longo da história, mesmo que aquele não tenha participação ativa no mistério do romance.

Ellroy publicou seus dois primeiros romances, *Brown's Requiem* e *Clandestine*, pela *Avon Press*, uma editora de Nova York. A cidade da costa leste se tornou o novo endereço do autor desde que ele lançara o primeiro livro em 1981. Embora o período publicando pela *Avon Press* tenha ganhado muito menos atenção da crítica, está claro que esse tempo de incerteza profissional, o segundo trabalho como *caddy* em campos de golfe agora em Nova York e a falta de estabilidade financeira foram fundamentais na criação do *Demon Dog*.

O próximo projeto literário de Ellroy, primeiramente intitulado *L.A. Death Trip*, foi rejeitado pela *Avon* e outras dezessete editoras. Para completar, Helen Knode, sua namorada e agente literária, deixou de representá-lo. Ellroy, sem muito a perder, apresentou-se a Otto Penzler na livraria deste, a *Mysterious Bookshop*, em Manhattan, bradando ser "o novo rei e cão demoníaco da ficção policial norte-americana". Penzler, que nunca havia ouvido falar de Ellroy, lembra ter respondido: "Sr. Ellroy, você poderia me dar licença se eu reservar julgamento sobre isso?"[255] A prosa de *Brown's Requiem* e *Clandestine* era muito parecida à de Jim Thompson, autor de *O Assassino em Mim* e *Uma Mulher Infernal*, e Dashiell Hammett, ou seja, muito longe da linguagem original e experimental pela qual Ellroy viria a se tornar conhecido. Podemos pensar que o autor viu na performance do *Demon Dog* uma possibilidade de se destacar enquanto seu estilo se moldava rumo à originalidade.

Além do comércio livreiro, Penzler havia fundado junto com o agente literário Nat Sobel a agência *Mysterious Literary Agency*, bem como a editora *Mystery Press*. Após o encontro de Ellroy com Penzler, este último o apresentou a Sobel, que se tornou seu novo agente. Ellroy não contou a nenhum dos dois que *L.A. Death Trip* havia sido rejeitado dezessete vezes e que seu agente literário anterior o havia demitido. Contra todas as adversidades e num

[255] POWELL, Steven. *op. cit*. 2012. p.89 e POWELL, Steven. "The Two Men Who Saved James Ellroy's Career". https://venetianvase.co.uk/2013/05/31/the-two-men-who-saved-james-ellroys-career/ Acesso em 1 de novembro de 2019.

momento chave de sua carreira, Ellroy fez valer a persona do *Dog* para convencer Penzler de seu potencial e, após ter conseguido este feito, invocá-lo para defender seu manuscrito das alterações sugeridas por Penzler e Sobel:

> Eu escrevi a Ellroy um relatório editorial bastante extenso sobre aquele primeiro romance [*L.A. Death Trip*] que eu representei. Recebi de volta o que mais parecia ser um bilhete de resgate. Estava escrito com caneta vermelha em papel legal amarelo, e algumas das palavras tinham quase três centímetros de tamanho: EU NÃO VOU FAZER ISSO. Eu pensei, "Hum, temos um maluco aqui. Alguém que se intitula o 'cão demoníaco'?" Está mais para demônio."[256]

Apesar dos protestos, o *Dog* não impediu que *L.A. Death Trip* sofresse consideráveis modificações, sendo publicado em 1984 como *Sangue na Lua*. Tendo publicado apenas dois livros àquela altura, a persona *Dog* conseguira chamar a atenção de seus próximos editores, mas não tivera influência suficiente para impedir consideráveis mudanças indicadas pelos mesmos. Seria exatamente com o lançamento do *Quarteto de Los Angeles* que o *Dog* alcançaria o status que ainda hoje desfruta.

Ellroy ficou na *Mystery Press* de 1984 a 1990. Foi com Otto Penzler e Nat Sobel que ele finalmente atingiu o estrelato com a publicação em 1987 de *Dália Negra*. No começo dos anos 1990, uma nova e última mudança de editoras prometia alavancar ainda mais sua carreira. Em 1990, a prestigiada editora Alfred A. Knopf ofereceu-lhe um milhão de dólares para publicar seus próximos três livros. O primeiro livro de Ellroy na nova editora foi *Jazz Branco*, e o último livro do *Quarteto*. Além do reconhecimento artístico e financeiro, publicar pela Alfred A. Knopf representava um novo status como escritor policial. Como lembra Martin Kihn, a tradicional Knopf, fundada em 1915, já havia sido a casa de escritores de peso como Raymond Chandler, James M. Cain, Dashiell Hammett e Ross Macdonald. Ser escolhido por essa editora representava ter seu nome junto aos autores hoje considerados nomes clássicos do *hard-boiled*.[257]

Em uma entrevista Ellroy comentou como parte de sua atração pelas obras de Dashiell Hammett dava-se porque este último havia escrito "sobre o homem que ele tinha medo de ser".[258] Ao identificar-se com Hammett e com a relação que aquele tinha com suas criações, Ellroy parece recear chegar à conclusão de que os detetives que criou, homens cheios de vícios, fossem representações de sua própria personalidade e psique. O que parece ser comum a Ellroy

[256] Ibidem. p.51.
[257] KIHN, Martin. *op. cit.* p.109.
[258] POWELL, Steven. *op. cit.* 2012. p.43.

e a Hammett é o medo de se verem projetados em suas criações. No caso de Ellroy, a estratégia parece ter sido voltar-se ao *Dog*, atribuindo-lhe todas as manifestações polêmicas e reacionárias que seus detetives muitas vezes proferem. A questão se complica quando pensamos que o polêmico *Dog* acabou, com o passar das décadas, antepondo-se aos romances de Ellroy e, se a persona conseguiu gerar interesse da mídia e atrair um público leitor sempre constante, também repeliu a muitos que de antemão não embarcavam na polêmica.

O ato de criar uma persona com características tão marcantes como o *Dog* faz-nos imaginar se as teorias sobre autoria desenvolvidas por teóricos como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michel Foucault aplicar-se-iam a este caso. Isso porque aqui interessa-nos a construção deliberada desse outro e devemos considerar que isso também se faz no âmbito do discurso na palavra escrita. Embora esses três autores possuam suas particularidades teóricas, os postulados dos três coincidiram que a autoria é um fenômeno complexo, onde a figura do escritor passa a carregar muito mais significado do que "simplesmente" a do individuo que produz o texto.

Foucault em seu livro *O que é um autor?* refletiu sobre o desenvolvimento, ao longo da história, do que ele chamou de "função autor". Para Foucault, o nome do autor acabou atrelando-se intimamente a um discurso, legitimado por sua vez por uma cultura específica. Dotado desse poder, o autor conferiu "autoria, classificação e um certo modo de ser ao discurso que profere."[259] No mesmo trabalho, Foucault enfatizou como a construção da "função autor" é um fenômeno na verdade complexo: não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo. Constitui-se como "uma característica do modo de existência, circulação e funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade". O que faz com que um indivíduo exerça a função autor é a legitimação que este ganha dentro de um determinado círculo, legitimação essa que acontece quando um conjunto de códigos (autoridade, prestígio, reconhecimento literário) começam a ser atrelados a seu nome. Nesse processo, Ellroy, assim como outros autores que têm estratégia semelhante, força esse reconhecimento com uma persona com características brutais e impactantes. Como a criação do *Dog* foi no início de sua carreira, pode-se dizer que Ellroy tentou de alguma forma apressar o processo de solidificação de sua "função autor".

Ainda em Foucault, o autor destaca como a função autor também advém de uma posição enunciativa vinda dos textos, que, por sua vez, podem remeter não a um indivíduo

[259] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja/Passagens, 2002. p.45.

singular, mas a vários "eus" que aparecem ao longo da narrativa. Foucault destaca três "eus" simultâneos: um é o "eu" que fala em um prefácio de uma obra; o outro é o "eu" que argumenta ao longo do livro; e um último "eu", que avalia a recepção de uma obra e a esclarece.[260] Nesse sentido, sob esta análise de Foucault, Ellroy parece explorar sobretudo esse terceiro eu, pois a persona *Dog* está constantemente indicando maneiras de como ler sua obra. "Quero provocar reações ambíguas em meus leitores. É isso o que eu quero! Há uma parte de mim que gostaria de voltar no tempo, ser um dos capangas de Dudley Smith, e bater em músicos de jazz. E há uma outra parte de mim que fica horrorizada ao pensar nisso."[261]

Já Barthes, em "A morte do autor", argumentou que desde o surgimento da instância autor, uma entidade em essência moderna nos textos[262], a leitura e o entendimento de uma obra demandaram também a ciência de quem a produziu. O discurso ganha a sua unidade e sentido a partir dessa figura criada, uma figura que é imediatamente responsabilizada pelo lugar a partir de onde produz: "a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confidência".[263]

Timothy Galow argumenta que o recurso à persona e à sua promoção é uma estratégia que foi facilitada pelo progresso do século XX e adotada pela primeira vez por alguns dos principais nomes ligados ao movimento modernista na literatura. Para o autor, a possibilidade de promoção das obras – seja pelos próprios autores ou pelas editoras – por meio de propagandas rápidas, eficientes e em escala nacional impulsionaram o surgimento de uma cultura das celebridades no meio literário.[264] Autores – e Gallow exemplifica seu argumento com F. Scott Fitzgerald e Gertrude Stein[265] – notaram como podiam promover suas obras em

[260] FOUCAULT, Michel. *op. cit.* pp.54-57.
[261] POWELL, Steven. *op.cit.* 2012. pp.57-58.
[262] Segundo Foucault, até o início da Idade Média as narrativas, tragédias, comédias, epopeias eram colocadas em circulação sem que houvesse necessariamente uma preocupação com sua autoria. O anonimato de uma obra não era um empecilho, bastando sua antiguidade. Tampouco havia uma grande preocupação com o seu "encerramento", isto é, as histórias estavam em contínuo processo de criação, com seus contadores modificando-as, alterando, adicionando ou omitindo elementos. Já na Idade Média, no contexto de censura a livros heréticos e perseguição àqueles que os produziam, os responsáveis por esses textos eram *identificados* em sua autoria. Autoridades religiosas e políticas eram incumbidas de assinalar o nome dos transgressores aos textos cujo conteúdo era proibido. Em outras palavras, para Foucault, a gênese do processo de autoria encontra-se num momento de perseguição na história. Séculos depois, na passagem do século XVIII a XIX, estabelece-se um regime de propriedade dos textos, direitos de autor, de reprodução, etc e os primeiros autores a tentarem viver ade seus escritos surgem no século XVIII. Cf. FOUCAULT, Michel. *op. cit*. pp.47-48.
[263] BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.50.
[264] Cf. GALOW, Timothy. "Literary Modernism in the Age of Celebrity." *In: Modernism/modernity*. Volume 17, Number 2, April 2010, pp.313-329.
[265] Fitzgerald havia publicado apenas um conto em uma revista de grande circulação antes do lançamento de *Este Lado do Paraíso* pela Scribner's. A editora, por sua vez, havia rejeitado o livro três vezes antes de escolhê-lo para publicação. No período de um ano, Fitzgerald passou de um escritor desconhecido para um autor cujo romance

tempo antes impensável, usando a seu favor a imprensa e a cada vez maior rapidez na circulação de material promocional. Dessa forma, por exemplo, F. Scott Fitzgerald, três meses antes da publicação de seu primeiro romance, *Este Lado do Paraíso*, em 1919, pôde criar uma entrevista consigo mesmo e enviar o texto para editoras norte-americanas, contando que a fictícia conversa fosse publicada junto com o lançamento de seu livro.[266]

Além disso, no século XX, *book tours*, presenças publicitárias e leituras públicas tornaram-se muito mais comuns. Quando Gertrude Stein chegou aos Estados Unidos da França, país onde residia, depois do sucesso editorial de *A Autobiografia de Alice B. Toklas*, foi recebida com grande entusiasmo por seus conterrâneos. Durante os 191 dias que sua excursão durou, Stein deu 74 palestras, em 37 cidades de 23 estados.[267] Descrita nas propagandas de seu romance como uma "eminente mulher americana (...)" que tinha a capacidade de "explicar porque literatura moderna *é*"[268] [grifos originais], Stein tornou-se praticamente uma celebridade nos Estados Unidos.

Como conta Galow, antes mesmo de sua chegada, a viagem de Stein era reportada quase que diariamente pelos principais jornais americanos. Para sua palestra na Universidade de Columbia, 1700 pessoas compareceram, contra as 500 que a autora havia estipulado como limite. Galow usa o caso de Stein para ilustrar seu argumento do poder de persuasão que a persona pública pode ter, sendo possível até mesmo "guiar a interpretação dos textos e, em casos mais extremos, pode-se até argumentar, a substituir a necessidade da obra". Curiosamente, o sucesso de público das palestras de Stein não foi transferido para o livro que reuniu a transcrição de suas falas, *Lectures in America*, que, quando foi lançado, vendeu muito menos que *A Autobiografia...*

No caso de Ellroy, pode-se dizer que estamos testemunhando algo semelhante. Em 1996, ano de lançamento de *Meus Lugares Escuros*, a revista *Time* e o jornal *The New York Times* elegeram a biografia o livro do ano. Ellroy vivia então o apogeu de sua fama. Quatro anos antes ele havia terminado sua série de maior sucesso, o *Quarteto,* e menos de um atrás,

inaugural "tornou-se essencial para muitos adolescentes nos Estados Unidos, sendo anunciado como a voz da jovem geração." Foi preciso três décadas para que Gertrude Stein publicasse seu primeiro romance, *A Autobiografia de Alice B. Toklas*, em 1932. Após excertos terem sido publicados na *Atlantic Monthly*, o livro vendeu toda a sua primeira edição, mais de 5 mil cópias, antes mesmo da sua data de lançamento oficial. Mais interessante ainda, dois anos depois, o sucesso permitiu que Stein viajasse por todo os Estados Unidos fazendo uma *book tour*. Para Galow, o sucesso quase instantâneo desses dois autores foi em parte possível pela nova velocidade com que os lançamentos literários eram promovidos, algo que não passou despercebido nem pelas editoras nem pelos próprios autores. Cf. GALOW, Timothy. *op. cit*. p. 313.

[266] Idem. Ibidem.

[267] Idem. p.318.

[268] Idem, p.320.

em 1995, havia lançado *Tabloide Americano*, a primeira parte de seu próximo e ainda mais ambicioso projeto literário. A *Trilogia Submundo dos Estados Unidos*, no entanto, não teve o mesmo sucesso do *Quarteto* e nem mesmo uma volta ao universo de Los Angeles em seus dois últimos livros garantiu-lhe o mesmo êxito de sua primeira série.

Segundo Powell, em 2009 o site *The Bookseller* noticiou que Ellroy havia fechado um contrato milionário com a Alfred A. Knopf para escrever o *Segundo Quarteto de Los Angeles*. Essa nova tetralogia, ambientada antes dos eventos do primeiro *Quarteto*, voltaria a revisitar a história de alguns personagens tornados conhecidos na primeira série, mais jovens dessa vez.[269] Os dois primeiros títulos publicados *Perfidia*, em 2014, e *This Storm*, em 2018, tiveram número moderado de vendas e receberam resenhas variadas. Pouco a pouco, a radicalidade do *Dog* deixa de ser garantia de vendagem de livros. Pelo contrário, alguns críticos já se perguntam se as declarações polêmicas e o estilo hiperbólico de escrita, com romances cada vez mais longos, não estão afastando alguns de seus fãs.[270]

Os casos de Fitzgerald, Stein e Ellroy coincidem na exemplificação da criação de uma fama e de uma certa expectativa que antecedeu em muitos casos suas vendagens de livros, suas *book tours* e o desempenho de seus novos romances. Não se pode negar, no entanto, que em algumas oportunidades estes mesmos escritores – e outros que criaram em torno de si uma outra persona – usaram estratégias para alimentar sua fama. Assim como Fitzgerald, por exemplo, Ellroy também parece ter fabricado uma de suas primeiras entrevistas. Em 1984, na ocasião do lançamento de *Sangue na Lua*, a revista *Armchair Detective* publicou uma conversa sua com o jornalista Duane Tucker. Em 2011, quando Steven Powell organizava *Conversations With James Ellroy*, contatou Tucker e descobriu que este nunca havia entrevistado o escritor. Powell teoriza que Tucker deve ter emprestado seu nome para que Ellroy pudesse publicar o texto na revista, já que ambos eram amigos íntimos, tendo inclusive Ellroy dedicado *Killer on the Road* a Tucker.[271]

A intenção do *Dog* de indicar que a leitura de suas obras deva ser feita de uma determinada maneira esbarra na posição ativa do leitor de dar sentido e significado a esse texto. Assim, a intencionalidade do autor encontra uma possível barreira na ação do leitor, no sentido de que este pode aceitar ou não a persona, decidindo, ao fim e ao cabo, se traz consigo esse outro no seu exercício de leitura.

[269] POWELL, Steven. *op. cit.* 2016. p.122.
[270] Cf. POWELL, Steven. "The Ellroy Backlash" https://venetianvase.co.uk/2019/02/01/the-ellroy-backlash/ Acesso em 04 de novembro de 2019.
[271] POWELL, Steven. *op. cit.* 2016. p.57.

Ainda na ponte entre o autor, sua persona e o público leitor, podemos pensar na figura da segunda persona (*second persona*), como propôs Edwin Black em artigo hoje clássico de 1970. Tal segunda persona não seria um segundo "personagem" assumido pelo escritor, mas sim o leitor que o romancista desejaria ter. Denominado por Black como "expectador implícito" (*implied auditor*), "a pessoa na qual o retor desejaria transformar seu ouvinte explícito"[272].

No caso de Ellroy, a segunda persona se manifesta nas declarações que deu sobre o leitor que esperava encontrar (e até mesmo criar) para seus escritos, para que estes causassem o impacto que esperava: "Eu quero que meus leitores tenham uma vigorosa resposta a alguns dos meus personagens, que se identifiquem com eles na base de seus interesses sexuais secretos" e "Quero que meus leitores tenham uma reação ambígua a meus personagens. Quero que digam 'Cara, que demais seria voltar a 1952 e espancar bichas.' Então, quero que notem o que pensaram e se questionem sobre o porquê".[273]

Nos novos tempos o cão demoníaco perde a sua força

Embora Ellroy anuncie que seu último livro, *This Storm*, represente um segundo momento de auge em sua carreira, a vendagem do *Segundo Quarteto de Los Angeles* está sendo muito modesta se comparada ao *Quarteto*.[274]

Em uma recente entrevista, o autor não comentou sobre como sua persona pode ter, com o tempo, impactado negativamente na vendagem de seus livros, mas podemos depreender pela declaração que deu ao jornalista do *New York Times*:

> Tenho uma grande carreira, mas às vezes as pessoas negam a solvência dos novos livros porque elas tiveram uma experiência de leitura exclusiva com algum dos meus primeiros romances. Para alguns, seu único livro será *Dália Negra*; outros confundem a história do filme *Los Angeles – Cidade Proibida* com o livro *Los Angeles – Cidade Proibida*.[275]

A última década tem testemunhado um Ellroy recuando um pouco em seu extremismo. Em sua escrita, novos protagonistas têm surgido, para além do conhecido arquétipo de homens brancos. A partir de *Sangue Errante*, por exemplo, as mulheres, antes personagens "secundários" no rumo de suas tramas, acabaram tendo muito mais agência na história. O

[272] BLACK, Edwin. "The second persona." *In: Quarterly Journal of Speech*, 56(2), 109–119. p.110.
[273] POWELL, Steven. *op. cit.* pp. 45;82.
[274] POWELL, Steven. "The Ellroy Backlash" https://venetianvase.co.uk/2019/02/01/the-ellroy-backlash/ Acesso em 04 de novembro de 2019.
[275] Cf. MARCHESE, David. "James Ellroy on his life in crime, his imaginary dog and the need to provoke". *In: The New York Times Magazine*. https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/19/magazine/james-ellroy-interview.html Acesso em 4 de novembro de 2019.

grande poder de persuasão das personagens Karen Sifakis e Camarada Joan vem de seu radicalismo político e a maneira como defendem suas ideais e não necessariamente por seu *sex appeal*. Elas são as principais responsáveis pela conversão política radical dos protagonistas. Essa tendência de "dar voz" a personagens antes marginalizados em termos de protagonismo continua no *Segundo Quarteto de Los Angeles*. Enquanto em seus romances até então publicados os protagonistas eram em sua maioria caucasianos, em *Perfidia* e *This Storm*, Ellroy traz para o centro da ação o nissei Hideo Ashida e Kay Lake – personagens que no primeiro *Quarteto* haviam sido referenciados brevemente, para o caso de Ashida, ou servido como personagens coadjuvantes para o protagonismo dos policiais Bleichert e Blanchard de *Dália Negra*, no caso de Kay Lake.

> Ele [Ashida] viu Meeks olhando as prateleiras de narcóticos.
> - Garoto, olha isso.
> Ashida foi conferir. Bingo – quatro fileiras de frascos de paregórico organizadas. A quinta fileira – bagunçada.
> – O farmacêutico disse que o ladrão só roubou fenobarbital.
> – Sim, e eu acredito nele. Mas o farmacêutico magrelo parecia nervoso e a gola de sua camisa estava ensopada. Aposto que ele é um viciado. – Retrucou Meeks.
> – Hm, pode ser. Ele aproveitou o roubo para pegar os frascos, tomando o cuidado de levar uma quantidade que o ladrão poderia ter carregado e o que ele poderia esconder.
> Meeks deu uma piscadela: – Na mosca, Charlie Chan.
> – Sou japonês, sargento. Sei que não sabe a diferença, mas eu não sou nenhum maldito china.
> Meeks abriu um sorriso: – Você parece americano pra mim [You look like an American to me, no original].
> O elogio deixou Ashida surpreso e lisonjeado.[276]

A fortuna crítica em torno de Ellroy tem destacado essa mudança, mas com avaliações às vezes apressadas. Enquanto comenta o excerto acima, Ashman desenvolve a tese central de seu artigo: a representação racial de Ellroy apresenta uma mudança desde *Perfidia* e o exemplo está em um de seus protagonistas, o asiático Ashida. Doutor em Química e perito forense na polícia de Los Angeles, Ashida habilmente consegue adotar os "signos performáticos que indicam branquitude".[277] De tão feliz na prática, Ashida é visto como americano[278] apesar de seus traços étnicos que indicam um "outro": "paradoxalmente, os comentários de Meeks parecem inferir que Ashida é, no entanto, aceito ou 'passado' por um americano apesar de sua alteridade biologicamente determinada".[279] Ashida se parece com um americano aos olhos de Meeks porque segue códigos que homens, brancos e heterossexuais seguem – em outras

[276] ELLROY, James. *Perfidia*. New York: Knopf, 2014. pp. 18-19.
[277] ASHMAN, Nathan. "Yellow Peril". 2018. p.5.
[278] Aqui entendido na chave étnica e não política. Por ter nascido nos Estados Unidos, obviamente Hideo Ashida era norte-americano, mas tanto a passagem quanto a teorização de Ashman e Ryan leva em conta a ideia de que haveria certos traços étnicos que supostamente caracterizariam um estadunidense.
[279] RYAN, Tim. *op. cit*. p.273.

palavras, Ashida é norte-americano porque consegue se moldar ao padrão de "branquitude" daquela sociedade. Tanto a visão de Ashman quanto a de Ryan podem ser consideradas como um pouco simplistas em seu entendimento das relações sociais e das estratégias adotas pelos chamados grupos minoritários para aceitação e pertencimento. Se os pesquisadores apontam a sagacidade de Ashida de performar sua "branquitude" – um sinal do que seria um avanço na representação do outrem em Ellroy –, deixam de considerar, no entanto, a reação de aquiescência e regozijo de Ashida ao ouvir o que se parece um elogio: ele se *parece* a um americano. O comentário do narrador de que *Ashida went swoony* indica uma relação que segue hierarquizada, onde a validação do homem branco ainda é buscada.

Há um problema na lógica dos críticos, que, repetindo, tentam reiterar que Ellroy começou a representar "minorias" a partir de um olhar mais "progressista".

> Os discursos de performance e de simulacro que estão no centro do tratamento de Ellroy de identidade racial em *Perfidia*, são manifestados sobretudo através do personagem Hideo Ashida. Um nipo-americano, químico forense do LAPD e homossexual enrustido, a performance de "branquitude" de Ashida – como uma estratégia de omitir o discriminatório processo de internamento do LAPD – não apenas reforça que o conceito de raça, em especial da branquitude, não é nato, mas performativo e culturalmente construído, mas também subverte as putativas, estáveis e exclusivas zonas da identidade racial branca.[280]

Mais adiante em *Perfidia* toda a performance de Ashida cai por terra quando ele, mesmo tendo nascido nos Estados Unidos, é internado no campo de concentração de Manzanar destinado a japoneses. O racismo das autoridades ignora toda a atuação performática de Ashida como colocam Ashman e Ryan, e o "americanismo" do personagem é desconsiderado sem cerimônia. As atitudes racistas no imediato pós-ataque a Pearl Harbor tristemente contradizem o argumento da branquitude como performática e culturalmente construída.

A performance de branquitude, na qual tanto se apoia Ashman, falha em seu momento de teste. A história de Ashida e de sua família, no entanto, continua sendo um dos grandes avanços do *Segundo Quarteto de Los Angeles*, mas ainda permanece certo olhar condescendente em sua representação – tanto do autor quanto dos primeiros críticos a analisá-la.

Acertadamente, Ashman avalia que "é através de Ashida que Ellroy oferece sua representação de identidade racial mais refinada em toda a sua obra"[281]. Estenderíamos a avaliação a seu irmão mais novo Akira, agricultor e aquele a quem coube cuidar da plantação da família.

> Ashida voltou a seu carro. Akira se abaixou até a janela do motorista.

[280] ASHMAN, Nathan. "Yellow Peril". 2018. p.5.
[281] Idem. p.9.

> "Estamos na merda, Hideo. O maldito imperador mostra seu pau em Tóquio, e nós pagamos o pato em Los Angeles".
> Ashida disse, "Estou trabalhando em algo que pode beneficiar o Departamento. Se eu conseguir ajudar o Departamento eles vão se esforçar para nos ajudar.
> Akira gargalhou. "*Verdade*? Você confia nesse plano assim como confia numa fórmula química que viu num livro? Você é o único japonês no Departamento. Você acha mesmo que vai ganhar alguma proteção?" [grifos no original][282]

Ashman também menciona este excerto, mas pouco se atém a analisar a complexidade que o ceticismo de Akira acrescenta à lógica de Hideo e à própria trama. Ao invés disso, o crítico volta ao argumento de como na passagem Hideo reitera a importância de se fazer "indispensável", o que asseguraria a proteção dos Ashidas contra o confinamento. Talvez esteja na descrença de Akira no plano do irmão o avanço mais significativo de Ellroy. Ela mostra que não importava quão eficiente a performance de "branquitude", ela seria vencida pelo racismo e pela insensatez após o ataque a Pearl Harbor.

Outra mudança que Ellroy tem adotado diz respeito à sua escrita. Apesar da longa extensão já característica de seus romances, Ellroy tem buscado um estilo de escrita mais acessível, com menos experimentalismos e aliterações da época de *Jazz Branco* e *Tabloide Americano*.

> Aprendo com cada livro que escrevo. E cada novo romance, me atrevo a dizer, é mais rico, mais complexo, profundo e mais evoluído em termos estilísticos. É puro amor pela linguagem. Estou bem consciente de estar fazendo, após a conclusão desses onze livros [contando *Primeiro* e *Segundo Quarteto de Los Angeles* e *Trilogia Submundo dos Estados Unidos*], uma coerente história de 31 anos do meu país, os Estados Unidos, e da minha cidade, Los Angeles.[283]

A partir do *Segundo Quarteto de Los* Angeles há também uma segunda mudança, agora no tempo da narrativa. Se nas histórias dos romances do primeiro *Quarteto* podiam se passar anos entre os eventos, com *Perfidia* Ellroy propõe uma "história em tempo real", como denomina Ashman[284], num curtíssimo espaço de tempo de vinte e três dias entre 6 a 29 de dezembro de 1941. Também há uma grande preocupação em imprimir uma linearidade temporal, com longas passagens da narrativa desenvolvendo-se em um espaço de vinte e quatro horas, com o início de cada sessão encabeçado com um tempo específico (por exemplo, 3:57pm) para aumentar ainda mais este senso de tempo progressivo. Para completar, como

[282] ELLROY, James. *op.cit.* p.143.
[283] Cf. HENDERSON, Paul. "James Ellroy: 'I just like being alone'" *In: GQ - Gentleman's Quarterly*. https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/james-ellroy-interview Acesso em 4 de novembro de 2019. Em 2019 Ellroy foi escolhido "Escritor do Ano" pela GQ do Reino Unido. A edição capa dura de *Perfidia* entrou para a lista de mais vendidos do *The New York Times* apenas na posição 16 em setembro de 2014. *This Storm* estreou em quarto lugar na lista de mais vendidos do *Los Angeles Times* em junho deste ano, mas aparentemente não chegou a entrar na lista mais prestigiada do mercado literário norte-americano, justamente a do *The New York Times*.
[284] ASHMAN, Nathan. *James Ellroy and the Voyeur Fiction*. p.256.

parte do romance, a primeira passagem do diário de Kay Lake – cujas entradas são as únicas a interromper a linearidade do romance e a narração onisciente em terceira pessoa – é seguida dos dizeres: "Compilado e inserido cronologicamente pelo museu do Departamento de Polícia de Los Angeles". O aviso funciona como um indicativo da tentativa desse narrador de legitimar seu relato, dada a suposta importância que esse diário, apesar de sua natureza privada, tem para o LAPD. Numa leitura mais ampla, e tendo como base a declaração de Ellroy acima citada, pode-se pensar se o autor não estaria antecipando o legado e a natureza quase histórica que seus romances podem adquirir uma vez findado o *Segundo Quarteto*. Como pontua Steven Powell, "todos romances dos que tornar-se-ão *Os Quartetos* e a *Trilogia Submundo dos Estados Unidos* podem ser lidos como um arquivo de documentos cobrindo três décadas da história norte-americana"[285].

Ao longo de sua carreira o *Dog* acompanhou Ellroy e nos últimos romances deixou um pouco de latir e de uivar para solidificar de vez o legado de Ellroy na tradição policial norte-americana. Curiosamente, a exploração dessa persona polêmica agora fica em segundo plano ou já não é tão buscada como no início de sua carreira. Nesse processo, a história como disciplina volta a agir mais uma vez, agora no peso histórico que o autor deseja imprimir a seus escritos.

Felizmente, inúmeras manifestações em nossa atual sociedade e cultura põem em xeque as declarações polêmicas do autor – seja em reportagens, seja através dos narradores de suas obras. Talvez os detetives da prosa ellroyviana tenham chegado ao limite de sua *raison d'être*, como preconizado por Mike Davis em *Cidade de Quartzo*. Talvez os dois últimos romances comprovem um autor atento a essas mudanças, e outros personagens como os irmãos Ashida e Lake surjam.

[285] Cf. POWELL, Steven. "*Perfidia*, a second look". https://venetianvase.co.uk/2014/12/18/perfidia-a-second-look/. Acesso em 10 de novembro de 2019.

6 – Considerações Finais

"(...) talvez daqui para frente sua vida não lhe pareça inútil; deixe-se levar por seu novo eu hegemônico e não compense seu sofrimento com a comida e com as limonadas cheias de açúcar."
(Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*, p.141)

A constante questão que guiou a escrita dessa tese pode ser resumida em: que provocações ao historiador, ou, num tom menos beligerante, que diálogos seria possível estabelecer entre o texto de Ellroy e o texto historiográfico?

Sem os mesmos compromissos com a "verdade" que competem ao historiador, a noção de história de Ellroy é no mínimo audaciosa em sua originalidade: nela, privado e público se misturam sem cerimônia, num pesadelo febril de crimes, corrupção, violência e desigualdade. No início da pesquisa imaginamos que na tese dialogaríamos sobretudo com a teoria de Jonathan Walker de que Ellroy é um romancista histórico – e se ratificaríamos ou questionaríamos sua avaliação. Felizmente, ao longo das leituras feitas e dos encontros com alguns dos principais pesquisadores da obra de Ellroy, fazia sentido ler o *Quarteto* com outras questões em mente, tais como obsessão, *voyeurismo*, trauma e persona.

Com tal fronteira tênue entre público e privado, as ações individuais dos personagens – fictícios ou reais – podem ter grande influência no curso dos acontecimentos. Nessa visão, a obsessão, algo privado e psicológico, serviu para conectar o mundo e a psique dos investigadores com a história pública e a ideologia que estava como de pano de fundo nas histórias. A obsessão também deu unidade ao *Quarteto*, ao identificarmos que ela estava presente nos quatro romances e na forma como praticamente todos os investigadores se lançaram a seus casos. Por fim, ela ultrapassou os "limites" da obra ficcional, com um escritor que de semelhante maneira obsessiva compõe seu trabalho e como quer ser lido.

Seguindo a lógica de História enquanto revelação, os protagonistas do *Quarteto* preocupam-se sobretudo em desvendar e posteriormente revelar o que estava até então oculto – e que, se ainda não havia sido tornado público, era por ser essencialmente vil. Os personagens de Ellroy acabam pagando um alto preço pela verdade. A solução dos mistérios muitas vezes obriga os protagonistas a expor o que *eles* também tentam ocultar: atos de covardia (Bucky Bleichert), crime (Lee Blanchard), traição (Mal Considine e Buzz Meeks), farsa (Ed Exley), violência (Bud White) e abuso policial (Dave Klein). Segredos estes que, quando revelados, desestabilizam homens já muitas vezes tomados pela obsessão. Nesse percurso, cai a fronteira

– já essencialmente tênue no *novo noir* – entre investigador e investigado: os detetives fazem justiça com as próprias mãos, enlouquecem com a investigação, envolvem-se com os suspeitos e matam.

Ellroy lança-se a desbravar uma Los Angeles dos anos 1940 e 1950 com o saudosismo de quem a viveu quando criança. Após o homicídio da mãe, o garoto Ellroy mudou-se de El Monte de volta a Los Angeles e ali viu de perto a segregação sócio espacial da cidade. Sua primeira resposta, anos depois, foi a invasão a casas situadas no bairro limítrofe ao seu, mas com uma grande ponte social separando-os. No *Quarteto*, essa divisão ficou evidente como os diferentes setores da cidade eram vistos e descritos: os bairros do sul da cidade eram lugar do exótico, do crime, cujos limites eram invadidos sem cerimonia pelos investigadores ou contidos pelo vilão Dudley Smith. Na outra ponta, Hancock Park e Malibu resumiram os locais inacessíveis, tanto para uma já segregada população negra e latina, quanto para os próprios investigadores, brancos de classe média. Seus moradores ou frequentadores, por sua opulência quase criminosa, evidenciavam na outra ponta a cidade de contrastes que Los Angeles era. descrição da região sul da cidade, deslocada em diferentes esferas da caucasiana Los Angeles.

Ao longo da tese, procuramos evitar um estilo hermético com a esperança – talvez um pouco ingênua – de que não fosse lida apenas por historiadores. Uma leitura simplificada de "O Ressurgimento da Narrativa*",* de Lawrence Stone[286], é que historiadores se recordem que também estão minimamente "contando uma *estória*" (com alguns referentes e compromissos da profissão) e que esse relato deve ser o menos entediante e o mais acessível possível. A narrativa, que foi repudiada por muitos historiadores na época do Iluminismo e no século XIX para privilegiar um relato supostamente mais científico, objetivo e analítico, pouco a pouco volta-se como uma das principais questões dos historiadores[287].

No gancho com a narração, vemos como Ellroy nos desafia com sua escrita. Ao estudar o *Quarteto* e com as leituras dos romances posteriores que publicou, testemunhamos uma significativa mudança em seu estilo. Na verdade, a mudança drástica na forma de escrever do autor é considerada por seu contemporâneo Denis Lehane como uma das principais características de Ellroy – adotada, segundo Lehane, para que ele pudesse se afastar da tradição

[286] Cf. STONE, Laurence. "O Ressurgimento da Narrativa. Reflexões Sobre uma Velha História". *In: Dossiê História-Narrativa. Revista de História*. No. 2, Campinas, IFCH-Unicamp, 1991, pp. 13-37.

[287] Além de Lawrence Stone, a discussão sobre a narrativa no texto historiográfico também foi explorada em LIMA, Luiz Costa. "A narrativa na escrita da história e da ficção". *In: A aguarrás do tempo: Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.15-121 e BURKE, Peter (org). *A escrita da história, novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Sobre a importância do imaginário tanto no discurso ficcional quanto histórico conferir "A ficcionalização da história" e "A historicização da ficção", no capítulo "O entrecruzamento da história e da Ficção". *In:* RICOER, Paul. *Tempo e Narrativa. O tempo narrado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

"chandleriana" e do "peso" das primeiras gerações do *hard-boiled*. Tudo em busca de uma escrita mais autoral e única.

A tetralogia inicia-se no tom confessional do narrador Bucky Bleichert e termina no estilo telegráfico e errático de Dave Klein. O claro, embora assustador, começo de *Dália Negra* ("Jamais a conheci em vida. Ela existe para mim através dos outros, como prova dos caminhos em que sua morte os lançou.") dá passagem para uma quase nova forma, três décadas depois, em *Perfidia* ("Lá – Whalen's Drogaria, esquina da Sexta com a Spring. Local de quatro crimes recentes. Código 211PC – Roubo Armado"). Esse estilo – saltitante, febril e anárquico – tenta refletir as dinâmicas sociais dentro do romance. Sua escrita também desafia os leitores assíduos do escritor e em muitos casos repele aqueles que ensaiam uma primeira leitura. O Quarteto termina, mas não sugere um encerramento da série – mais um sinal do desafio de Ellroy às "convenções" do gênero. Com Dave Klein como o mais falho dos protagonistas, *Jazz Branco* sugere continuação, com conflitos não resolvidos e violência eminente e um narrador que, na página final do romance, declara isso:

> Estou voltando. Vou fazer Exley confessar, com a mesma honestidade com que confessei, cada trato monstruoso que ele fez. Vou matar Carlisle e fazer com que Dudley relate cada momento de sua vida – para eclipsar minha culpa com o simples peso de sua malignidade. Vou mata-lo em nome de suas vítimas (...)[288]

James Ellroy, desde seus romances até suas declarações, ancorou-se sobretudo na provocação para ser lido e divulgado. A criação do *Demon Dog* mostra Ellroy como um personagem em si. Sua obra por sua vez testou os limites do gênero policial com sua inteligibilidade, exploração da violência e reacionarismo – este último, considerado provocativo para alguns, repulsivo para outros.

No documentário de Reinhard Jud, Ellroy comentou como queria ser comparado aos grandes, não do gênero policial, mas da literatura ocidental realista.

> Eu quero ser Tolstói, eu quero ser Dostoievski, eu quero ser Balzac. Eu quero ser todos esses caras que, para ser bem franco, eu nunca realmente li. Eu quero dar às pessoas ficção policial numa escala épica e transcendental.[289]

Embora Ellroy, como qualquer outro romancista, possa prescindir da veracidade, ao mencionar os autores novecentistas Tolstói, Dostoievski e Balzac, erigindo-os como seus modelos, podemos argumentar que o autor parece movido pelo "princípio de realidade" proposto por Peter Gay e desenvolvido por Júlio Pimentel. As obras de Ellroy são o fruto da

[288] ELLROY, James. *Jazz Branco*. p.444.
[289] REINHARD, Jud. *op. cit.* 87-89 min.

mescla premeditada entre "o real e o que não é", mas, uma vez nas mãos do leitor, o autor mostra em diversas declarações como *espera* que seus livros sejam apropriados seguindo um princípio realista. Como a história em Ellroy é quase sempre pesadelo, a realidade através de seus romances é febril e corrupta.

A propósito de Peter Gay, o historiador reproduz um comentário de Gustave Flaubert (no capítulo de sua análise de *Madame Bovary* no livro *Represálias Selvagens*) que parece apropriada mencionar junto a essa declaração de Ellroy: "O ideal é escrever realisticamente, e só se pode escrever realisticamente escolhendo e exagerando."[290] A essência satírica do comentário de Flaubert também está presente no comentário de Ellroy: suas obras são reais porque resultado de uma mistura de verossimilhança, exagero, realismo e invenção.

Todas as intenções do *Dog* esbarram no protagonismo do leitor e em seu poder de resignificar a obra que lê. Júlio Pimentel até mesmo faz a analogia entre esse "embate" entre autor e sua intencionalidade de um lado, e o leitor com sua reescritura de outro, com o duelo fundamental entre criminoso e detetive da narrativa policial.

> Por trás dos personagens, o leitor: a lógica que reúne os momentos de fundação (o crime) e de repetição (o desvendamento) são movimentos semelhantes aos da escritura e reescritura, equiparando, num duelo, os autores dos dois atos — criminoso e detetive, autor e leitor — ao mesmo tempo que se enfrentam. [291]

Uma das liberdades que a literatura concede a seus leitores é a da interpretação. Ellroy, como cronista de uma metrópole que entraria mais uma vez em ebulição no início da década de 1990 e saudosista de uma Los Angeles em que vivera apenas quando criança, habilmente capta as complexidades e singularidades dessa cidade tão viva no imaginário popular global que é Los Angeles, bem como de seus agentes da lei e de seus contraventores. Ao fazer isso, ao escrever seus romances, arriscou-se a inserir nas histórias muito de seu drama pessoal, pois não sabia fazê-lo de outra forma. Nessa chave, a história também é trauma e a ficção policial contemporânea, com Ellroy, se vê imbuída dos abalos e sequelas causados por um choque pessoal. Mais uma vez volta o fantasma, ou "maldição" de Geneva "Jean" Hilliker Ellroy, seu corpo covardemente abandonado num terreno baldio em El Monte. A expressão *Cherchez la femme*, de Alexandre Dumas, repetida por alguns dos personagens de Ellroy, é a busca de sentido dessa morte sem sentido. Uma busca que, ao longo da vida do escritor, transfigurou-se

[290] Carta de Gustave Flaubert a Hippolyte Taine. (14 de junho de 1867). *Correspondance*, III. p.655. *Apud*: GAY, Peter. *Represálias Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.99.

[291] PINTO, Júlio Pimentel. *A pista e a razão. Leituras da ficção policial na história*. 2010. 309f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.60.

em muitas facetas, seja na forma de trauma, delinquência, obsessão, vícios, recuperação e, por fim, literatura policial.

7 – Referências Bibliográficas

Primeiro Quarteto de Los Angeles (1987-1992)

ELLROY, James. *The Black Dahlia*. New York; Boston: Mysterious Press, 2006. [original de 1987]
Edição em português: ELLROY, James. *Dália Negra*. Coleção Negra. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ELLROY, James. *The Big Nowhere*. New York: Mysterious Press, 1998. [original de 1988].
Edição em português: ELLROY, James. *O Grande Deserto*. Coleção Negra. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ELLROY, James. *L.A. Confidential*. New York: Mysterious Press, 1997. [original de 1990].
Edição em português: ELLROY, James. *Los Angeles – Cidade Proibida*. Coleção Negra. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ELLROY, James. *White Jazz*. New York: Vintage Books, 2001. [original de 1992]
Edição em português: ELLROY, James. *Jazz Branco*. Coleção Negra. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Segundo Quarteto de Los Angeles (2014 -)

Sem tradução em língua portuguesa.

ELLROY, James. *Perfidia*. New York: Alfred Knopf, 2014.

ELLROY, James. *This Storm*. New York: Alfred Knopf, 2019.

Autobiografias

ELLROY, James. *My Dark Places*. New York: Alfred Knopf, 1996.

ELLROY, James. *The Hilliker Curse: My Pursuit of Women*. New York: Vintage Books, 2010.

Livros

ABBOTT, Megan. *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. New York: Palgrave, Macmillan, 2002.

AVILA, Eric. *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2004.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, Shana. *Bridges of Reform: Interracial Civil Rights Activism in Twentieth Century Los Angeles*. Nova York: 2011.

BERTEN, Hans & D'HAENS. *Contemporary American Crime Fiction*. New York: Palgrave, Macmillan, 2001.

BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. 4. 1975-1988. São Paulo: Globo, 1999.

BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (org.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999.

BRUCCOLI, Matthew & LAYMAN, Richard. (orgs.). *Hardboiled Mystery Writers: Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross Macdonald: A Literary Reference.* New York: Carroll & Graf, 2002.

BRINK, Andrew. *Obsession and Culture: A Study of Sexual Obsession in Modern Fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Original de 1965. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2014.

CAMARILLO, Albert. *Chicanos in California: a history of Mexican Americans in California*. San Francisco, Boyd & Fraser Publishing Company, 1984.

CHANDLER. *A Simples Arte de Matar*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Adeus, Minha Adorada*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

DAVIS, MIKE. *Cidade de Quartzo: escavando o futuro de Los Angeles*. São Paulo: Boitempo, 2009.

DUNCAN, Paul. *The Third Degree: Crime Writers in Conversation*. Harpenden: Oldcastle Books, 1996.

ELLROY, James. *Brown's Requiem*. New York: Avon, 1981.

____. *Clandestine*. New York: Avon, 1982.

____. *Noturnos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

____. *Onda de Crimes*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

____. *Tabloide Americano*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

____. *Seis Mil em Espécie*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

____. *Destination: Morgue! L.A. Tales*. New York: Vintage Books, 2004.

____. *Sangue Errante*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

____. & MARTIN, Glynn. *LAPD '53*. New York: Abrams, 2015.

ESTRADA, William D. *The Los Angeles Plaza: Sacred and Contested Place*. Austin: University of Texas Press, 2008.

FANTE, John. *Ask the Dust.* New York: Ecco, 2006.

FINE, David. *Imagining Los Angeles: a city in fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.

FITTZGERALD, F. Scott. *This Side of Paradise*. Oxford: Oxford Classics, 2009.

FLÜGGE, Anna Maria. *James Ellroy and the Novel of Obsession.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIBBONS, Andrea. *City of Segregation*. London, Nova York: 2018.

GOULART, Ron. *The Dime Detectives*. New York: Mysterious, 1988.

HAMMETT, Dashiell. *Safra Vermelha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: a Map of the New Noir*. New York: Limelight Editions, 1999.

HORNE, Gerald. *Fire this time. The Watts Uprising and the 1960s.*

HORSLEY, Lee. *The Noir Thriller*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUKÁCS, Georg. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LaCAPRA, Dominick. *History & Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

LAHIRI, Jhumpa. *Interpreter of Maladies*. Boston: Mariner Books, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *As Aguarrás do Tempo: Estudos sobre a Narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A Baleia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

MESSENT, Peter. *The Crime Fiction Handbook*, London: Wiley-Blackwell. 2012.

____. *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. London; Chicago: Pluto Press, 1997.

MURAKAMI, Haruki. *Do que eu falo quanto eu falo de corrida*. São Paulo: Alfaguara, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

____. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Cartago: Ediciones Lanzallamas, 2016

PINTO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus Lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

____. *A pista e a razão. Leituras da ficção policial na história*. 2010. 309f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

POWELL, STEVEN (ed.). *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

____. *James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction*. London: Palgrave-MacMillan, 2016.

____. *The Big Somewhere*: *Essays on James Ellroy's Noir World*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2018.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SCHWARTZ, Richard. *Nice and Noir: contemporary American crime fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 2002.

SCOTT, Allen & SOJA, Edward W.(orgs.) *The City: Los Angeles and urban theory at the end of the Twentieth Century. Berkeley:* University of California Press, 2005.

SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

____. *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1985.

STORR, Anthony. *The Dynamics of Creation*. London: Secker&Warburg, 1972.

SZEKELY, Bela. *Diccionario Enciclopedico de la Psique*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1963.

TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

TERR, Lenore C. *Too Scared to Cry: Psychic Trauma in Childhood*. New York, Harper & Row, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WALTON, Priscilla & JONES, Manina. *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition* Berkeley: University of California Press, 1999.

WILSON, Edmund. *Classic and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties*. New York: Farrar, Straus and Company, 1950.

WOLFE, Peter. *Like Hot Knives to the Brain: James Ellroy's search for himself*. Lanham: Lexington Books, 2005.

Artigos

ADAMS, Annie. "Megan Abbott on the Difference Between Hardboiled and Noir" *In: Literary Hub* https://lithub.com/megan-abbott-on-the-difference-between-hardboiled-and-noir/ Acesso em 02 de dezembro de 2019.

ASHMAN, Nathan. "'Yellow Peril': Contradictions of Race in James Ellroy's *Perfidia* In: *Studies in Crime Writing*, Issue 1, 2018, pp.1-15.

BLACK, Edwin. "The second persona." *In: Quarterly Journal of Speech*, 56(2), pp.109–119.

CAMARILLO, ALBERT M. "Cities of Color: The New Racial Frontier in California's Minority-Majority Cities." *In: Pacific Historical Review*, vol. 76, no. 1, 2007, pp.1–28.

COHEN, Josh. "James Ellroy, Los Angeles and the Spectacular Crisis of Masculinity." *In: Women: A Cultural Review*. Issue 1. Volume 7, 1996, pp.1-15.

DAVIS, Mike. "Los Angeles: Civil Liberties Between The Hammer And The Rock". *In: New Left Review*, Vol. 170, Jul-August, 1988, pp. 37-61.

DENBY, David. "Palpable Fiction" *In: New York Magazine*. September 29th 1997. pp. 50-51.

PINTO, Júlio Pimentel. "Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura." *In: Tempo* [online]. 2020, vol.26, n.1, pp.25-42.

GALOW, Timothy. "Literary Modernism in the Age of Celebrity." *In: Modernism/modernity*. Volume 17, Number 2, April 2010, pp.313-329.

HALLIDAY, Thereza. "Vozes do Discurso: o conceito de persona em teoria da comunicação". *In: Comunicação e Sociedade*, n° 26. São Bernardo do Campo, Editora IMS, 1996, pp.109-119.

HAMILTON, William H. "Style Noir". *In: The New York Times*. https://www.nytimes.com/1997/09/14/style/style-noir.html Acesso em 03 de dezembro de 2019.

HENDERSON, Paul. “James Ellroy: 'I just like being alone'”. *GQ - Gentleman’s Quarterly*. https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/james-ellroy-interview Acesso em 4 de novembro de 2019.

HORSLEY, Lee. ‘Founding Father: “Genealogies of Violence in James Ellroy’s L.A. Quartet’. *In: Clues: A Journal of Detection*, 19 (1998), pp.136-161.

JONES, Tobias. “A passion for mercy.” *In: The Guardian*. Edição de 1 de agosto de 2009. https://www.theguardian.com/books/2009/aug/01/ross-macdonald-crime-novels Acesso em 18 de setembro de 2018.

KEITEL, Evelyne. “The Woman’s Private Eye View” *In: Amerikastudien/American Studies*, vol. 39 (1994). Pp. 161-182.

LEHANE, Denis. “The Big Sweep”. *In: The New York Times*. Edição de 7 de setembro de 2014. https://www.nytimes.com/2014/09/07/books/review/james-ellroys-perfidia.html Acesso em 16 de outubro de 2019.

MANCALL, Jim. “’You’re a Watcher, Lad’: Detective Fiction, Pornography, and Ellroy’s *L.A. Quartet*.” *In: Clues: A Journal of Detection*. Volume 24, No.24, Summer 2006. pp.3-14.

MARCHESE, David. “James Ellroy on his life in crime, his imaginary dog and the need to provoke”. *The New York Times Magazine*. https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/19/magazine/james-ellroy-interview.html Acesso em 4 de novembro de 2019.

MEYER, Joshua. “Haunted Subjects: Fragments of the ‘Sexual Mosaic’ in James Ellroy’s Los Angeles” *In*: *Philament*, vol. 13, December of 2008, pp. 57–79.

MONKKONEN, Eric. “Homicide in Los Angeles: 1827-2002. *In: The Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 36, No. 2 (Autumn, 2005), pp.167-183.

POWELL, Steven. “Perfidia, a second look”. https://venetianvase.co.uk/2014/12/18/perfidia-a-second-look/. Acesso em 10 de novembro de 2019.

____. “The Ellroy Backlash” https://venetianvase.co.uk/2019/02/01/the-ellroy-backlash/ Acesso em 04 de novembro de 2019.

____. “The Two Men Who Saved James Ellroy’s Career”. https://venetianvase.co.uk/2013/05/31/the-two-men-who-saved-james-ellroys-career/ Acesso em 1 de novembro de 2019.

RYAN, Tim. “‘One Shiny Bleach Job’: The Power of Whiteness in James Ellroy’s *American Tabloid*.” *Journal of American Culture* 27.3 (2004), pp. 271-278.

TERR, Lenore C. “Childhood Trauma and the Creative Product” *In: The Psychoanalytic Study of the Child*, 42:1, 1987, pp.545-572.

SCOTT, Allen. “Los Angeles: Capital of the Late Twentieth Century”. *In: Environment and Planning D. Society and Space*. September 1986, vol 4. pp.249-254.

STONE, Laurence. “O Ressurgimento da Narrativa. Reflexões Sobre uma Velha História”. In: *Dossiê História-Narrativa. Revista de História*. No. 2, Campinas, IFCH-Unicamp, 1991, pp.13-37.

TAVEIRA, Rodney. “Interview with James Ellroy.” *In: Comparative American Studies*. Vol.10 No.4, December 2012, pp.362-375.

VASCONCELOS, José Antônio. “A história e a sedução da narrativa”. *In: Revista Uniandrade*.v.11/n.02, Julho – Dezembro 2010, pp.19-29.

WALKER, Jonathan. “James Ellroy *as Historical* Novelist” *In: History Workshop Journal*. No. 53 (Spring, 2002). pp.181-204.

WALLACE, Chris. “James Ellroy by Chris Wallace”. *Interview Magazine*. Publicada em 09 de Setembro de 2014. http://www.interviewmagazine.com/culture/james-ellroy/#_. Acesso em 05 de abril de 2017.

WOODS, Sean. “James Ellroy’s American Apocalypse”. *Rolling Stone.* https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/james-ellroys-american-apocalypse-59957/. Acesso em 09 de novembro de 2019.

Documentários

JAMES Ellroy: Demon Dog of American Crime Fiction. Diretor: Reinhard Jud. Viena: Fischer Film, 1993. 1 DVD. 90 min.

JAMES Ellroy’s Feast of Death. BBC Documentaries Series. Diretor: Vikram Jayanti. Londres: BBC Documentaries, 2001. 1 DVD. 89 min.

JAMES Ellroy’s L.A: City of Demons. Maryland: Investigation Discovery. Diretor: s.n. 2011. 6 episódios. 264 min.