

O ASSASSINO ENTRE NÓS: REFLEXÕES SOBRE MASCULINIDADE(S) NO HERÓI “AMERICANO” DE *THE KILLER INSIDE ME* DE JIM THOMPSON

Felipe Vieira Paradizzo
Mestrando em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo
Bolsista-CNPq

Resumo: O romance de Jim Thompson, *The Killer Inside Me*, pertence ao conjunto das grandes obras da literatura policial norte-americana. Publicado em 1952, o texto de Thompson acrescenta novas linhas ao mapa das histórias de detetive *hard-boiled*, conferindo novos contornos temáticos e críticos a esta tradição da literatura popular. Este artigo pretende analisar os elementos de masculinidade(s) em jogo na relação entre o narrador/personagem e o campo de força ideológico sobre o qual uma “ideia de América” conservadora é ativada no romance, assim como questionar as acusações de racismo, misoginia e de posicionamento político reacionário, que recaem com frequência sobre a obra de Jim Thompson. Finalmente, buscando propor uma leitura do posicionamento político e da força inventiva de sua narrativa, esta pesquisa pretende observar a forma como a paranoia norte-americana da década de 1950 e o anti-herói psicopata fazem parte do projeto crítico de *The Killer Inside Me*.

Palavras-chave: Literatura Policial. Masculinidades. Jim Thompson – *The Killer Inside Me*.

Abstract: Jim Thompson's novel, *The Killer Inside Me*, belongs to the north American detective novel canon. Published in 1952, Thompson's text adds new lines to the hard-boiled story map, conferring new thematic and critical outlines to this popular literature tradition. This article intends to analyze the masculinity elements that come into play between the narrator/character and the ideological battlefield on which a conservative "idea of America" is activated in the novel. We intend also to question the commonplace accusations of racism, misogyny and reactionary political stand which befall on Jim Thompson's work. Finally, in order to cast a light over the narrative's inventive force and political stand, this research aims to observe in which way the 1950's North American paranoia and the psychopathic anti-hero compose *The Killer Inside Me*'s critical project.

Keywords: Detective Fiction. Masculinities. Jim Thompson – *The Killer Inside Me*.

Sacvan Bercovitch, na conclusão de *Ideology and Classic American Literature*, coletânea de textos dedicados a pensar as implicações de “ideologia americana” em obras canônicas da literatura norte-americana, propõe um olhar para a “*América*” como:

Um conjunto particular de interesses e suposições, de Estruturas de Poder e formas conceituais da classe média moderna nos Estados Unidos, como elas evoluíram através de três séculos de contradições e descontinuidades. Assim, ‘América’ não é síntese geral, e *pluribus unum*, mas um campo de batalha retórico, um símbolo que tem sido produzido para apoiar pontos de vista alternativos e algumas vezes mutuamente antagonistas (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418)¹.

Por este caminho, Bercovitch chama atenção para uma presença quase alegórica da América em obras literárias em que as forças ideológicas que as compõem seriam mais visíveis, como *Uncle Tom's Cabin*, *Walden* e *Moby-Dick*, e cuja continuidade ideológica, une autores tão distintos como Harriet Beecher Stowe, Henry Thoreau e Herman Melville em torno de um sonho americano pré-capitalista, em torno de uma utopia que remeteria a uma “ideia de América”.

Bercovitch sistematiza, assim, um recorte que ganharia grande importância entre os estudos literários norte-americanos: a atenção para “a maneira como mitos dão forma à história e a história gera a produção de mitos; com efeitos ao mesmo tempo limitadores e possibilitadores de valores sociais na literatura; para a relação entre arte, políticas, símbolos e ideais, cultura e sociedade” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418)². Desta forma, Bercovitch afirma que tal atenção tem uma demanda pontual nos Estados Unidos da América justamente “porque esta literatura [norte-americana], desde suas origens, é tão comumente obcecada pela ideia de América, e porque essa ideia, como transformada em propriedade exclusiva dos Estados Unidos, é tão transparentemente ideológica” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 419)³. Essa “obsessão” não parece ter perdido muita força com os séculos que distanciam a literatura *hard-boiled* dos textos coloniais e neocoloniais da América do Norte, objeto central dos estudos de Bercovitch.

É sobre esta linha que esse estudo pretende caminhar em busca das reverberações do herói hiper-masculino *hard-boiled* formatado por Dashiell Hammett e Raymond Chandler, suas implicações com os lugares de masculinidade hegemônica da primeira metade do século XX e seus mecanismos de fuga deste mesmo lugar, na personagem Lou Ford de Thompson. Por fim, tentaremos contemplar a importância geográfica na articulação das questões de masculinidade presentes nas narrativas *hard-boiled* que encontraram em *The Killer Inside Me*, de Jim Thompson, uma face inédita, para assim, compreender como sua “obsessão” pela América, e as implicações ideológicas dessa obsessão, se manifestam via masculinidade.

A “ideia de América”, que atravessa a literatura norte-americana para Bercovitch, está fortemente presente nas primeiras narrativas *hard-boiled*, cujo nome mais consagrado é

o de Dashiell Hammett, ressoa com engenhosa dose de ruptura, em Raymond Chandler e posteriormente em Jim Thompson. Para compreender como as forças ideológicas observadas por Bercovitch frequentam ativamente a literatura policial norte-americana e, principalmente, como tais questões se apresentam como pontos nevrálgicos do romance de Jim Thompson, *The Killer Inside Me* (THOMPSON, 1991), é preciso abordar, de maneira incipiente, alguns estudos que tocam as formas de onde tais ideologias podem ter emergido, contribuindo para sua manutenção nos romances policiais do novo mundo no início de século XX. Para tal fim, soma-se ao olhar de Bercovitch para o conceito de ideologia a perspectiva que Fredric Jameson assume sobre esta questão em relação à obra de arte em *The Political Unconscious*:

[...] ideologia não é algo que informa ou a investe produções simbólicas; para além disso, o ato estético é ele mesmo ideológico, e a produção de forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si mesmo, com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais que não podem ser resolvidas (JAMESON, 2002, p. 64)⁴.

As *pulp magazines* – publicações populares que ganharam força na terceira década do século XX, quando as histórias de detetive ocupavam grande parte de seu conteúdo, uma vez preenchido por *western fictions*, *bandit ou outlaw westerns* e histórias de terror, influência direta das antigas *dime-novels* – ganharam relativa atenção dos estudos culturais e literários norte-americanos principalmente após a publicação de *Mechanic Accents: Dime Novels and the Working Class Culture in America* (DENNING, 1998), de Michael Denning. Seguindo os caminhos balizados por Denning, Erin Smith recorreu à figura empírica do leitor de histórias *hard-boiled*, tendo em vista o caráter comercial e a influência dos anunciantes nos rumos destas narrativas, perceptível na relação direta das histórias e peças publicitárias impressas em cada edição da revista *Black Mask*, para afirmar que o ponto nevrálgico dos romances de detetive norte-americanos estaria na névoa criada por elementos de masculinidade que compunham o leitor proletário, branco e comumente imigrante que formava o público alvo das *pulp magazines*. Dessa forma, Smith percebe que as narrativas *hard-boiled* orbitavam em um sistema simbólico e pragmático de produção de uma masculinidade que reverberava *western fictions* e *outlaw dime novels* e contribuíram para o fomento de novos lugares de masculinidade emergentes das novas dinâmicas de produção e consumo na América.

Smith sugere que as narrativas *hard-boiled*, tendo Dashiell Hammett e Raymond Chandler como temas de seus estudos, funcionavam, e eram pensadas inicialmente para funcionar, como uma “resposta” aos temas que interessavam ao público leitor da *Black Mask*. A perspectiva socioculturalista de Smith a permite relacionar o modo de atuação, o controle sobre o território e sobre o trabalho do detetive particular, o individualismo e dureza (*toughness*) do herói lacônico e o surgimento da figura da *femme fatale*, criada por Hammett, com fatores sociais e econômicos que compuseram uma parte importante do cenário cultural norte-americano no século XX. A pesquisadora julga que os elementos fundamentais do gênero policial na América respondem ficcionalmente a mudança do modo de produção de bens e do trabalho manual para as linhas de montagem, a perda da autonomia idealizada do *craftman* (artesão) nas linhas de produção motoras do sistema Fordista, a corrupção de uma ideia de coletivo trazida pelo Taylorismo e a conquista de privilégios históricos destinados aos homens brancos por mulheres e afro-americanos. A exaltação do controle e da autonomia, marcas de masculinidade já observadas por R. W. Connell no ideal masculino do *frontierman*, o herói de *western fictions*, reforçava valores idealizados de liberdade, autonomia e “empreendedorismo” que obviamente não condiziam com o sistema de produção em série que se consolidava, mas que ia ao encontro de uma América utópica e reconfortante. Tal constatação leva Smith a propor que as *pulp fictions* “encorajavam um leitor a pensar sobre si mesmo: como americano livre de expressões hifenadas, definindo assim o ‘eu’ como um indivíduo autônomo e voltado para os próprios interesses” (SMITH, 2000, p. 76)⁵.

Erin Smith conclui que a resposta *hard-boiled* à perda de autonomia seria efetivamente uma abordagem temática com forte consciência editorial visando atender a demanda de entretenimento gerada pela crise de masculinidade e pelas mudanças econômicas e sociais que a motivou, acabando por levar as histórias de detetive para longe do fenômeno da literatura policial inglesa e a concentrando na força simbólica do ideal americano. Assim, escreve Smith:

Pulp fiction para leitores da classe trabalhadora era menos sobre o crime e o processo de investigação do que sobre as dificuldades do detetive particular *hard-boiled*, com autonomia no trabalho, sobre sua habilidade de ler classe e posição social em detalhes de vestimenta e decoração, suas proficiências

masculinas físicas e retóricas, e sua relação de suplício com as mulheres (SMITH, 2000, p. 17)⁶.

Os estudos de Erin Smith proporcionaram um novo olhar para as *pulp fictions* e apresentaram elementos concretos, como a análise comparativa de histórias publicadas na *Black Mask* e peças publicitárias que as acompanhavam nas edições dos folhetins, relacionando precisamente as narrativas *hard-boiled* com as questões de masculinidade que atravessavam a América da década de 1930 e 1940, bem como com suas implicações econômicas e ideológicas. Influenciado por estes estudos, Christopher Breu dedicou-se ao trabalho de somar às questões socioculturais e aos processos materiais trazidos por Smith, um olhar psicanalítico, ou ainda, “psicomarxista”. A tese de Breu articula o conceito de fantasia cultural através das proposições do teórico norte-americano Fredric Jameson, mais precisamente a partir da ideia de inconsciente político, que permite a leitura do texto literário como um ato simbólico social.

No texto “*Reification and Utopia in Mass Culture*” (1979), Fredric Jameson refletiu sobre a “vocalização” da obra de arte através da psicanálise, reflexão esta que ampara a tese de Breu. Jameson sucintamente compara o modelo freudiano da obra de arte com as considerações posteriores de Norman Holland. Para Freud, segundo o teórico norte-americano, a obra de arte traria um preenchimento, uma satisfação simbólica de um desejo reprimido. No entanto para Holland, a função psíquica da obra de arte, e mais precisamente, a obra de arte comercial – parte do processo de “*commodificação*” em termos marxistas ou “*instrumentalização*”, conceito que Jameson atribui a escola de Frankfurt – precisa ser pensada de forma a abordar concomitantemente tanto o preenchimento do desejo, como propõe Freud, quanto “a necessidade que suas [da obra de arte comercial] estruturas simbólicas protejam a psique contra: a erupção perturbadora e potencialmente danosa de poderosos de poderosos desejos arcaicos e de material de desejante” (JAMESON, 1979, p. 141)⁷, a fim de manter certa harmonia, ou ainda, ordem.

A maneira como Jameson articula as revisões de Holland do modelo psicanalítico da obra de arte em tempos de *commodity* influencia diretamente o olhar de Breu na análise da literatura *hard-boiled* e o motiva a observar as produções literárias como um “lugar privilegiado de mediação cultural, no qual contradições políticas e econômicas que

organizam o campo social encontram soluções na produção de narrativas” (BREU, 2005, p. 17)⁸. Ao relacionar o conceito de contradição marxista com o funcionamento do desejo para a psicanálise na construção da noção de inconsciente político, Jameson permite aproximar o estudo de narrativas populares, como a *hard-boiled*, do funcionamento do desejo em ação no campo social. Diante dos estudos de Jameson, torna-se ainda mais relevante a leitura de Erin Smith sobre o papel “positivo” da literatura *hard-boiled*, como uma forma de subversão, redenção, como pretende Raymond Chandler⁹, ou superação, como sugere Breu, das contradições socioeconômicas de uma época. Tal abordagem parece ainda mais relevante se tomarmos para os estudos das narrativas *hard-boiled* a noção de cultura de massa, como coloca Jameson: “não como distração vazia ou ‘mera’ falsa consciência, mas ainda como um trabalho transformador nas ansiedades e fantasias políticas e sociais que devem ter alguma presença efetiva nos textos de cultura de massa a fim de subsequentemente ser ‘gerenciada’ ou reprimida.” (JAMESON, 1979, p. 142)¹⁰.

É importante considerar que Fredric Jameson deixa claro que ao mesmo tempo em que suas proposições permitem, por meio de uma noção de ideologia, a afirmação de um processo de manipulação ativo nos produtos da indústria cultural, também aponta a existência de uma “função positiva” (JAMESON, 1979, p. 144), uma potência crítica, ou simplesmente, um ambiente onde a voz da ansiedade e da esperança do inconsciente político pode ecoar, em outras palavras, um potencial utópico. Com isto, Jameson afirma que no produto cultural está

implícito que tais obras não são capazes de gerenciar ansiedades de ordem social a não ser que eles tenham primeiramente as revivido e dado a elas alguma expressão rudimentar; nós iremos agora sugerir que ansiedade e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal forma que as obras de cultura de massa, mesmo que sua função esteja em legitimar a ordem existente – ou alguma ainda pior – não conseguem fazer seu trabalho sem desviar a serviço das mais profundas e mais fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, para qual elas, não importa quão distorcida a execução, ganham voz (JAMESON, 1979, p.144)¹¹.

Por esse caminho, Christopher Breu procura ampliar o objeto de estudos de Jameson, a narrativa, o produto emergente do ambiente de mediação das contradições que compõem a sociedade moderna, como propõe Karl Marx, para a categoria de fantasia cultural. Breu apoia-se constantemente nas contribuições de Slavoj Žižek, mais

precisamente, nas reflexões que ampliam a noção de contradição interna marxista, o processo dialético essencial de produção do campo social a partir das contradições da produção de bens e riquezas, fazendo dialogar marxismo e psicanálise ao analisar a complexa estrutura simbólico-social da pós-modernidade.

Porém, para a leitura de masculinidade que iremos propor é preciso ampliar o caráter histórico não apenas das masculinidades, mas também da produção de desejo e ideologia que a elas se avizinham, de forma a impedir que naturalizações se façam e acabem por desconsiderar seu componente histórico e geográfico. Tendo em vista tal exercício, é válido pensar como a crítica de Breu, apoiada aos conceitos de ideologia, contradição e fantasia, poderia ainda assim ser articulada sobre a multiplicidade que a contribuição que Michel Foucault trouxe para pensar o campo social a partir do conceito de poder. Certamente, Žižek, como crítico de Foucault, não figura como um de seus interlocutores mais próximos. Contudo, parece interessante, a fim de compreender as raízes do conceito de fantasia cultural de Breu, propor um diálogo amistoso entre a crítica do poder e da ideologia.

Para além do conceito de contradição, Foucault ruma ao conceito de poder propondo um olhar sobre as forças e redes de relações de poder que atravessam o campo social, de instituições a indivíduos, antes mesmo que uma consciência dicotômica seja capaz de se consolidar. Assim Foucault sintetiza a busca por uma não naturalização da dialética da contradição nas relações de classe em um exemplo de uma das batalhas travadas no campo social:

Uma classe dominante não é uma abstração, mas também não é um dado prévio. Que uma classe se torne dominante, que ela assegure sua dominação e que esta dominação se reproduza, estes são efeitos de um certo número de táticas eficazes, sistemáticas, que funcionam no interior de grandes estratégias que asseguram esta dominação. Mas entre a estratégia que fixa, reproduz, multiplica, acentua as relações de força e a classe dominante, existe uma relação recíproca de produção. Pode – se, portanto, dizer que a estratégia de moralização da classe operária é a da burguesia. Pode-se mesmo dizer que é a estratégia que permite à classe burguesa ser a classe burguesa e exercer sua dominação. Mas não creio que se possa dizer que foi a classe burguesa, como um sujeito ao mesmo tempo real e fictício, que inventou e impôs à força, ao nível de sua ideologia ou de seu projeto econômico, esta estratégia à classe operária (FOUCAULT, 1979, p. 252).

Por mais que Christopher Breu afirme se pautar pelo modelo sócio-simbólico de Žižek, o que nos interessa imediatamente de seu trabalho é a forma como as fantasias envolvendo a produção de masculinidade, e suas implicações ideológicas na sociedade norte-americana, estão presentes na literatura *hard-boiled*, como elas são fundamentais no jogo hermenêutico criado e necessário às narrativas populares. Também nos parece primordial refletir sobre como tais fantasias, ideologias e masculinidades, em interferência constante, se produzem historicamente, por múltiplas forças, não apenas a relação capital/trabalho, e sim pela demanda gerada em meio a ansiedades e esperanças produzidas pelas contradições da sociedade capitalista, mas que podem ser lidas de forma não necessariamente dialética. Assim, observemos a maneira como Breu conceitua finalmente fantasia cultural:

um cenário imaginário produzido por relações entre indivíduos e grupos e o campo social, o qual, entendo, inclui de forma geral tanto o cultural quanto o político-econômico.. Esses cenários funcionam como a mais importante substância da fantasia no sentido da psicanálise, mas também como a mais importante substância da ideologia no sentido marxista: eles divagações, pensamentos, sonhos, e cenas reprimidas, mas também são a *doxa* que dá forma às produções culturais, políticas e literárias. Eu, portanto, vejo narrativa e outras formas de produções literárias como incorporações linguísticas de cenários de fantasia cultural (BREU, 2005, p. 18)¹².

A perspectiva adotada por Breu, ao reunir no conceito de fantasia cultural os estudos empíricos de Erin Smith e a perspectiva teórica de Jameson, mostra-se de grande importância para a leitura que se pretende aqui produzir do romance de Jim Thompson, *The Killer Inside*. Em primeiro lugar, partindo dos estudos de Smith, fica claro que Hammett e Chandler produziram um herói, um lugar de masculinidade capaz de lidar com a demanda por autonomia e controle do público alvo leitor de *pulp fiction*, porém, a complexidade temática do *noir* de Jim Thompson extrapola as proezas hiper-masculinas do detetive particular (*private eye*), pondo em questão uma série de outras contradições não abordadas pelos criadores do *hard-boiled*. Em segundo lugar, como pretendemos analisar mais à frente, Thompson conta com um leitor ideal masculino, com as fantasias que o envolvem ao redor dos valores e ideologias compósitas da masculinidade hegemônica na América, assim como com uma “ideia de América” que marcará a literatura e o cinema *noir* de uma forma que a narrativa *hard-boiled* rascunhou e que Thompson formalizou em *The Killer Inside Me*.

Frequentemente, Jim Thompson, David Goodis e James M. Cain são considerados os nomes mais importantes do traço *noir* na literatura *hard-boiled*. É válido sublinhar que o termo *hard-boiled* originalmente surgiu como adjetivo para histórias de detetive nas capas da revista *Black Mask* onde trabalharam os maiores nomes do gênero, como Hammett, Chandler e Cain. O termo, que designava dureza masculina, passou a ser usado pela crítica literária norte-americana para nomear o gênero policial no novo mundo. A relação do *hard-boiled* e das *pulp magazines*, como a *Black Mask*, começa a esmorecer em 1931 e 1934, quando, respectivamente, Dashiell Hammett publicou seus dois últimos livros, *The Glass Key* e *The Thin Man*, e pela primeira vez as histórias de Hammett foram editadas diretamente como livros, sem passar por formatações seriadas em revista. Na década de 1940, Raymond Chandler e James M. Cain começam a receber maior atenção do mercado editorial de livros. Concomitantemente ao enfraquecimento das *pulp magazines*, nascia um grande interesse do mercado cinematográfico pelas narrativas *hard-boiled*. Em 1941, John Huston adapta *The Maltese Falcon*, de Dashiell Hammett, e Orson Wells dirige, no mesmo ano, o marco estético que ditaria as normas para a estética cinematográfica do *film noir*, *Citizen Kane*, e também filmaria mais tarde *The Stranger* (1946) e *Touch of Evil* (1958), e atuaria em *The Third Man* (1949), clássicos do gênero *noir* no cinema. As histórias *hard-boiled* então, com influência do cinema, e como afirma Woody Haut em *Hardboiled Fiction, Pulp Culture and the Cold War* (HAUT, 1995), em relação à emergência do estado de paranoia que pairava sobre a América no pós-guerra, tomam um rumo sombrio, explicitamente erótico e consideravelmente mais violento do que as manifestações do gênero nas décadas anteriores.

Contudo, mais do que uma tematização da paranoia americana, as histórias de Jim Thompson e David Goodis abordam “o estado de paranoia”, como aponta Haut a partir das considerações de Gilles Deleuze e Felix Guattari, como uma “reação” às condições sociais patológicas e aos estados culturais moldados por forças políticas, sociais, econômicas, mais do que por meramente uma psicopatologia. O narrador-personagem de *The Killer Inside Me* vai ao encontro desta afirmação. Lou Ford é um policial de uma cidade do interior do Texas que se define doente, um psicopata. No decorrer do romance, a voz de Lou, a voz da ordem, dos valores morais, da família e da paranoia republicana, segundo Haut, passa a dar lugar ao assassino que constantemente demanda a simpatia do leitor, como veremos pormenorizadamente adiante, utilizando de uma

cumplicidade articulada pelos elementos de masculinidade ativados pela narrativa *hard-boiled*. Thompson recorre a dois modelos de masculinidade para projetar sobre o leitor o assassino, a patologia, que parecia estar confinada ao corpo de Lou Ford, colocando o leitor diante do cenário caótico da paranoia americana e pondo em questão a própria América e a “ideia de América” produzida no período da Guerra Fria. A perversão do Assassino em Lou Ford, a transgressão da ordem que o próprio Lou incorpora como policial, como agente da lei, passa a ser a realização dos anseios por transgressão do leitor comum, projetados no romance. Sobre esta engenhosa estratégia, Thompson “geopolitiza” a psicopatologia e ataca a paranoia e o ideal moral norte-americano. Assim, como aponta Haut, “com a transgressão como uma necessidade, a melhor ficção cultural *pulp* é uma reação à aquiescência da cultura aos fatores sociais que produzem paranoia. Em todo lugar, o desejo é manufaturado e a lei é circunscrita por aquilo que (ela) nega” (HAUT, 1995, p. 18)¹³.

O romance de Jim Thompson simboliza certa ruptura da nova geração de escritores com os precursores dos romances *hard-boiled*. *The Killer Inside Me* incorpora, na pseudo-dicotomia Lou Ford e o Assassino, o homeopático deslocamento do interesse do público pelas histórias de detetive, para as *crime fictions*, assim como a dicotomia na história das *pulp fictions* entre *bandit fictions* e as *western fictions* de *frontier heroes*.

Os estudos de Michael Denning das *dime novels* norte-americanas, entre elas as *bandit fictions*, contextualizam estas narrativas no momento de unificação dos Estados Unidos da América, quando a anexação de territórios, como o oeste norte-americano e parte das fronteiras com o México, trazia as leis, tanto jurídicas quanto de mercado, das metrópoles para um território geopoliticamente instável. Como Christopher Breu chama atenção, histórias de bandido, com referência direta a eventos pressupostamente reais, cortam a cultura americana de Molly Maguire a Bonnie and Clayde. Porém, o que nos interessa imediatamente é a forma como as *bandit fictions*, como uma emergência de uma utopia, em termos jamesonianos, aparecem em relação de contraste como as histórias de *frontier heroes*. Se por um lado o *frontier hero* figura nas folhas das *dime novels* como um agente da lei, um modelo de masculinidade, que para R. W. Connell, reterritorializa o controle da metrópole baseado nos valores racionais e incorpora o ideal americano colonial de autonomia, por outro lado, o *outlaw* (fora da lei) como Jasse James e Billy the Kid parece suprir, ainda utopicamente, o mesmo desejo de controle e

de autonomia do leitor norte-americano. Porém, a esta relação, acrescenta-se a força desviante do “fora da lei”, do lado “negativo” da moeda que se tornaria o herói *hard-boiled*. Os heróis de Dashiell Hammett, como Sam Spade e Ned Beaumont, assim como Phillip Marlowe, de Raymond Chandler, e Lew Archer, de Ross McDonald, circulam pelo modelo de justiça do *frontier* e do banditismo do *outlaw*, mas é entre Lou Ford e seu “pseudo-outro”, o Assassino, que a dicotomia compósita do herói *hard-boiled* ganha uma forma auto-referencial.

A apresentação de Lou Ford, personagem e narrador, merece singular atenção a fim de compreender como o embate entre *frontier hero* e *outlaw* é acionada para compor o cenário de paranoia, niilismo e reflexão sobre a América a partir das implicações da produção e dos produtos das masculinidades em jogo nas narrativas *hard-boiled* e sua manifestação *noir*. Lou Ford narra um evento corriqueiro: ele termina sua torta e seu café, quando é questionado pela garçonete do restaurante porque não porta uma arma, visto que ele é um policial. A personagem responde que Central City, cidade do interior do Texas, fruto do “boom” da exploração de petróleo, era livre de marginais e ainda, prossegue Lou, “*people are people, even when they’re a little misguided. You don’t hurt them, they won’t hurt you. They listen to reason.*” (gente é gente, mesmo quando um pouco desencaminhada. Você não os machuca, eles não machucam você. Eles escutam a razão) (THOMPSON, 1980, p. 3). O capítulo progride por mais alguns parágrafos em que o narrador em primeira pessoa se apresenta virtuoso, amável e principalmente integrado a Central City. Porém, é importante notar que a fala de Lou a respeito das pessoas já demonstra a ironia que percorre todo o livro: “*they listen to reason*” (Eles escutam a razão). Esta razão aparentemente falta ao Assassino em Lou Ford, seguindo o raciocínio da personagem. Contudo, como buscaremos analisar adiante, tal razão guia os atos de violência e teatral insanidade do Assassino e é ostentado nos valores de masculinidade, como controle e virilidade, ao mesmo tempo em que pretensamente está contido no discurso de Lou Ford a fim de ser constantemente colocado em questão.

A fé de Lou Ford na razão, para Dorothy Clark em “Being’s Wound: (Un)Explaining Evil in Jim Thompson’s *The Killer Inside Me*” (CLARK, 2009), sistematiza a crítica de Thompson à crença otimista norte-americana na razão. Para a autora, a fé americana na razão, emoldurada pela linguagem coloquial e pelas opiniões que parecem tão familiares ao imaginário cultural, à Central City, é o ponto central da estratégia de Jim Thompson

na busca por prender Lou Ford às formas que a utopia liberal do capitalismo norte-americano tomou no campo de relações sociais. No capítulo “Men of Reason”, R. W. Connell chama atenção para a importância da racionalização, não apenas subjetiva, das masculinidades hegemônicas, mas também dos meios de produção e do conhecimento técnico, o que faria a manutenção do *status* garantido pela ideologia patriarcal. Assim, Connell afirma: “o capitalismo avançado significou o aumento da racionalização não apenas nos negócios, mas na cultura como um todo – cada vez mais dominada pela razão técnica, ou seja, razão focada mais na eficiência dos meios do que na dos fins” (CONNELL, 1995, p. 164)¹⁴. Dito isso, é razoável supor que a construção de Lou Ford, nos primeiros capítulos do romance de Thompson, e a estratégia narrativa incorporada pela *persona* que ele vem a se tornar, como abordaremos adiante, apresenta uma crítica à fragilidade da fé americana na razão e das forças ideológicas, políticas, econômicas e culturais que a compõem e fortalecem.

Jim Thompson apresenta uma personagem que ecoa, como sugere Clark, a figura de Gary Cooper, ícone de filmes sobre o oeste norte-americano – adaptações hollywoodianas de *pulp western fiction* – que após premiado com o Oscar de melhor ator por *Sargent York* em 1941 e *High Noon*, em 1952, consolidou-se como ideal de masculinidade norte-americana¹⁵. É certamente importante ressaltar o deslocamento da hegemonia do ideal de masculinidade de valores vitorianos, que dava formas ao modelo *self-made man* na cultura de massa norte-americana, para o modelo de masculinidade que passa a fortalecer a figura do cidadão consumidor-masculino, analisado por Steven T. Sheehan em “Costly Thy Habit as Thy Purse Can Buy: Gary Cooper and the Making of the Masculine Citizen-Consumer” (2006). Em seu artigo, Sheehan dedica-se a compreender como as necessidades de mercado descentralizaram a masculinidade hegemônica que introduziram nas produções culturais de massa os valores de masculinidade ligados ao homem da produção de bens, o *self-made man* e o *frontier man*, para valores ligados ao homem do consumo. Mais intrigante ainda é fato que esta mudança de paradigmas ligada a valores de masculinidade tenha incorporado justamente o herói que outrora carregava consigo a bandeira da autonomia e do controle de *self-made men* e *frontiers*. Steven Sheehan, assim, produz uma importante leitura, ao encontro da reflexão de Erin Smith e amparado pelos estudos de masculinidade de R. W. Connell, sobre a figura de Gary Cooper, mas, principalmente, sobre a relação entre

ideologia, mercado, masculinidade e cultura de massa nos Estados Unidos da América durante a primeira metade do século XX:

Mais especificamente,, mudanças na imagem de estrela de Gary Cooper traçaram paralelos com a mudança nos ideais dominantes de masculinidade norte-americana. A imagem da era da Depressão de Cooper incorpora discursos de autocontrole, independência, caráter e *glamour*, reconciliando portanto, muitos elementos do *self-made man* com a masculinidade calejada, forte e simples. O consumidor masculino da década de 1930 consumia ativamente e manipulava os acessórios que sinalizavam sua sexualidade. Como seu *glamour* agora dependia de seu próprio poder de manipular *commodities*, o consumidor masculino liberou sua sexualidade dos caprichos femininos. Além disso, o fato de que a nova masculinidade hegemônica ligava sexualidade a consumo, ela excluía aqueles que não podiam pagar o preço da adesão— negros e homens de classe baixa. Além disto, ao ajudar a revitalizar a economia, o consumidor masculino da Depressão, como o *self-made man* do século XIX, cumpria com seu dever cívico de servir à nação e ao bem público. Portanto, o ideal do consumidor masculino responsável reinstituía a subordinação da feminilidade e de masculinidades alternativas, enquanto que simultaneamente desenhava uma conexão entre consumo masculino e os direitos e responsabilidades da cidadania (SHEEHAN, 2006, p. 104)¹⁶.

A possível referência em *The Killer Inside Me* à Gary Cooper, ou ainda, à imagem de Cooper que atualiza tais transformações sociais, políticas e econômicas na cultura norte-americana, permite vincular ainda mais Lou Ford a um alvo da crítica de Jim Thompson à “ideia de América” que como fantasia cultural, nos termos de Christopher Breu, cortava a produção de subjetividade e de masculinidades na América.

Retomando a frase “*people are people, even when they’re a little misguided. You don’t hurt them, they won’t hurt you. They listen to reason*”¹⁷ (THOMPSON, 1980, p.3), que nos parece essencial, é possível notar uma superficialidade proposital em seu argumento, mais um ponto da estratégia de crítica ao ideal de masculinidade que se consolidava no imaginário cultural norte-americano. A utilização do senso comum “*people are people*”(gente é gente), o uso do termo “*a little misguided*” (um pouco desencaminhadas) em tom conservador, compassivo, e a credulidade na razão, na lei, em um modelo de justiça, é a primeira aparição dos elementos que farão a aproximação de Lou Ford com uma masculinidade que se avizinha aos valores do *frontier man*, de um discurso comum aos valores da classe média norte-americana, e, seria possível dizer, com a figura do leitor ideal. No decorrer do romance, Lou tem sua fala marcada por um número considerável de ditos populares, como: “*Haste makes waste*” (a pressa é

inimiga da perfeição) (p. 5); “*where there’s a will there’s a way*” (onde há vontade, há uma jeito) (p. 15); “*The man with the grin is the man who will win*” (quem ri por último ri melhor) (p. 38). A presença de ditos populares parece estrategicamente pensada para fortalecer a ligação entre Lou Ford e a voz da razão, “*They listen to reason*” (Eles escutam a razão).

É interessante observar, ainda, que Lou Ford faz uso constante da fala do outro para se expressar, como denota o uso de ditos populares. Mas ainda, com frequência, o narrador/personagem recorre aos ensinamentos, e fala, de seu pai:

Eu não tenho muito trabalho com bêbados. Meu pai me ensinou que eles são “não-me-toques” como o diabo (*touchy as all hell*) e duas vezes mais nervosinhos (*twice as jumpy*), e se você não os afrontasse (*ruffle’em*) ou alarmasse (*alarm’em*) eles seriam as pessoas mais fáceis do mundo para se lidar. Você nunca deveria maltratar um bêbado, ele dizia, porque o cara já se maltratou até o limite. E você não deveria nunca puxar uma arma ou bater em um bêbado, porque ele estava pronto para sentir que sua vida estava em perigo e reagir de acordo (THOMPSON, 1980, p. 36)¹⁸.

A figura do pai e a fala do outro podem estar intimamente ligadas, como é observável na citação acima. A fala atribuída por Lou ao pai está repleta de expressões e linguagem extremamente coloquiais, como “*touchy as all hell*”, “*twice as jumpy*”, “*ruffle’em*” e “*alarm’em*”. As marcas de oralidade podem ser relacionadas ao uso recorrente de ditos populares, suas implicações ideológicas e a sua territorialidade. As pistas da relação entre a voz do pai e a voz geopolítica do outro, presentes na linguagem da narrativa de Thompson, são melhor observadas se amparadas pela lente das reflexões de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre o Pai, ou como os autores ironizavam, em *O anti-Édipo* (1974), o reducionismo papai-mamãe.

Na crítica acalorada do movimento de 1968, Deleuze e Guattari atacam o que eles acreditam ser a vitória psicanalítica da essência, segundo a qual o desejo estaria essencialmente preso à família, à “última territorialidade do homem privado” (DELEUZE; GUATTARI, 1974, p. 282). O ataque dos pensadores franceses à psicanálise concentra-se, assim, na maneira como o Pai passa a ser uma figura desconectada de sua produção história, econômica e cultural. Analisando o pensamento de Deleuze e Guattari, Durval Muniz de Albuquerque Jr. chama a atenção para o fato de

que por influência da edipianização dos sujeitos, ponto nevrálgico da crítica pós-estruturalista a Freud,

o nome do pai ou o não do pai serve de origem a uma identidade de sujeito masculino que se elabora como sua projeção, como sua continuação ou como distanciamento doloroso e traumático. O papai-mamãe é colocado sempre como ponto de partida para se pensar qualquer sujeito, sua identidade, sua masculinidade, na origem, Édipo, embora em triângulo pouco virtuoso (ALBUQUERQUE, 2002, p. 113).

No entanto, o que observamos em *The Killer Inside Me* é justamente a expansão da função do pai na narrativa. Lou Ford, que aos poucos se torna uma *persona* criada pelo Assassino, uma máscara de sobriedade, utiliza-se do conteúdo da fala de seu pai, seu tom coloquial e sua fluidez nos valores morais comuns a Central City, para consolidar a imagem que afirma o caráter e os valores familiares. A fala do pai, para além de seu conteúdo, é a fala de controle, da justiça e da honra que Lou busca incorporar. Contudo, o que a estratégia que compõe a *persona* de Lou Ford evidencia é justamente como a voz do Pai é historicamente construída, territorial, ideológica, uma rede de forças que constituem subjetividades e masculinidades. Tais questões parecem ir ao encontro do que afirma Deleuze e Guattari:

A posição familiar é sempre e apenas um estímulo do investimento do campo social pelo desejo: as imagens familiares só funcionam se se abrirem às imagens sociais, com as quais se acasalam ou opõem através de lutas e compromissos; de modo que o que é investido através dos cortes e segmentos de famílias são os cortes econômicos, políticos e culturais do campo em que estão inseridos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 281).

À medida que a voz do narrador desloca-se de Lou Ford para o Assassino, ou ainda, para “*the sickness*” (a doença), o discurso de Lou Ford, por seus traços de sobriedade e territorialidade, passa a ser uma máscara da patologia ironicamente sugerida. A voz do Assassino surge, de fato, no terceiro capítulo do *The Killer Inside Me*. O narrador em primeira pessoa relembra o evento da prisão de seu irmão de criação, Mike, de seu retorno a Central City e de sua morte, eventos que acabaram por destruir a vida de seu pai. É entre o diálogo de Lou e Joe e as digressões do narrador, em itálico, que surge a voz que admite os crimes atribuídos a Mike:

“Não”, eu disse. “Meu pai e eu sabíamos que Mike não tinha feito aquilo. Que dizer” – Eu hesitei – “conhecendo Mike, nós tínhamos certeza que ele não poderia ser culpado.” *Porque eu era. Mike assumiu a culpa por mim.* “Eu queria que Mike voltasse. Assim como meu pai.” *Ele o queria aqui para tomar conta de mim*” (THOMPSON, 1980, p. 20)¹⁹.

O uso do itálico, como marca da voz do Assassino, fica evidente ao submeter a primeira aparição deste estratagema a suas outras ocorrências no romance de Thompson. A forma como o narrador nomeia o que o romance articula como sendo o Assassino, “*the sickness*”, é apresentada em itálico por todo o texto. O itálico aparece como marca reflexiva em diversas passagens do romance, muitas vezes, acentuando a presença de um outro, um elemento externo, que no decorrer do romance, se apodera da voz narrativa. Esta transição é perceptível ao se observar a aparição do itálico no segundo capítulo, em que grifa uma pretensa consciência no momento do romance em que Lou Ford apresentava-se como cidadão exemplar e procura resistir à prostituta masoquista que acabaria por ser a primeira vítima do romance: “e no meio da noite em algum lugar uma voz parecia sussurrar para que eu esquecesse, *esqueça, Lou, não é tarde demais se você parar agora.* E eu tentei, Deus sabe que eu tentei” (THOMPSON, 1980, p.14)²⁰.

As manifestações desta voz, grifada em itálico, povoam os capítulos seguintes do romance, e assim como admissão de culpa citada anteriormente, passam rapidamente a fazer ver o surgimento da “*sickness*” no romance, como se pode observar na elaboração do primeiro assassinato do romance:

“É, talvez eu tivesse levando as coisas com muita calma, mas eu repassei tudo tantas vezes na minha cabeça que eu me acostumei com a ideia. *Joyce e Elmer iam morrer. Joyce pediu por isso. Os Conways pediram por isso. Eu não tinha mais sangue-frio que a dama que me levaria ao inferno para me ter do jeito dela. Eu não tinha mais sangue-frio que o cara que teria jogado Mike de um prédio de oito andares*” (THOMPSON, 1980, p. 44-45)²¹.

O assassinato de Joyce Lakeland e Elmer Conways, no sétimo capítulo de *The Killer Inside Me*, ilustra uma série de mudanças no romance que podem ser observadas metonimicamente pela estratégia do uso do itálico, que como marca reflexiva ou uma voz consciente de Lou Ford, começa a dar lugar ao discurso sádico da “*sickness*”: “eu não disse nada por um minuto. Mas eu pensei, *Isso é o que eu acho, querida. Eu estou te fazendo um favor em não quebrar a sua cara*” (THOMPSON, 1980, p. 58-59)²².

O mesmo acontece com o narrador ao transformar Lou Ford em *persona*, fazendo com que a presença das frases reflexivas em itálico torne-se desnecessária, visto que a voz antes grifada passa a ser a voz narrativa, o que pode explicar a escassez e quase desaparecimento desta estratégia narrativa na segunda metade do romance. O Assassino em Lou Ford, então, perde o papel que talvez nunca de fato tenha ocupado, o de narrador.

Os valores incorporados por Lou Ford, a partir deste “*plot twist*”, começam a ser fortemente relacionados à fraqueza, ingenuidade e submissão. Lou e toda a névoa de valores morais e geográficos são fantoches na mão do Assassino em Lou Ford, este que passa então a se distanciar através da ironia da *persona* que o esconde. Neste ponto da narrativa, o Assassino toma seu lugar no diálogo com o leitor implícito no texto, reafirmando os elementos de masculinidade que evocavam a simpatia do leitor empírico acostumado a buscar, como vimos nos apontamentos de Erin Smith, uma resposta ao mal estar provocado pelas ansiedades da sociedade capitalista norte-americana, ou ainda, a lidar com tais questões apoiadas por fantasias culturais, nos termos de Christopher Breu, comuns às narrativas *hard-boiled*. O Assassino em Lou Ford está absolutamente sob controle e permanece frio ao agir guiado ironicamente pela razão, ao contrário do cidadão comum americano, simbolizado inicialmente pela personagem, que ao mesmo tempo em que colhe os frutos do desenvolvimento econômico norte-americano no pós-guerra, é dominada pelo medo e pela paranoia dos anos de “*McCartismo*”.

Não é apenas a masculinidade em jogo na *persona* de Lou Ford ironizada pela figura emergente do Assassino, e mais importante, pelo ideal de masculinidade que ele ativa. Vimos que Lou Ford é composto pela ingenuidade geográfica do herói local, uma referência ao herói *frontier*. Thompson deixa este ponto ainda mais claro quando no sexto capítulo, capítulo da queda da voz narrativa de Lou Ford, relaciona a decadência de Central City, usada e descartada pelo ciclo de exploração do petróleo no Texas, com o momento em que Lou sucumbe a “*sickness*”:

Aqui na terra do petróleo você vê alguns lugares como a velha casa Branch. Eles foram casarões de fazendas por um tempo; mas poços foram perfurados

ao redor deles, bem na frente de suas entradas, às vezes, e tudo por perto se tornava uma mistura de petróleo, água sulfúrica e lama. A grama morreu. Riachos e nascentes desapareceram. E então o petróleo acabou e as casas continuam pretas e abandonadas, perdidas e solitárias olhando as pragas de girassol, sálvia e capim que crescem (THOMPSON, 1980, p. 46)²³.

De trás das ervas daninhas, dos efeitos da decadência e do abandono, o Assassino de Thompson se dirige ao local do crime. A fala do narrador parece ecoar um discurso político, que clama pela simpatia do leitor com quem o texto dialoga, que convoca sua cumplicidade e que, de certa forma, marca a passagem do homem decadente, ingênuo, ultrapassado e ordinário que a figura de Lou Ford simboliza, para o homem do controle, da vingança e da euforia, do Assassino em Lou Ford.

Elmer Conway, personagem assassinado no sexto capítulo, é caracterizado como o bêbado que esbanja a fortuna do pai, também alvo da vingança de Lou, que, apaixonado por Joyce Lakeland – prostituta envolvida com Lou Ford no golpe contra Elmer – se entrega aos sentimentos que o levaram à traição e à morte. Joyce é uma prostituta indesejada em Central City, masoquista, disposta a enganar seu cliente rico e apaixonado e que mais tarde se torna a testemunha que pode desmascará-lo. Amy é a namorada de Lou, moça de boa família em busca do casamento, que protagoniza cenas de ciúmes, de cobranças cotidianas e de pequenas discussões. Tanto Joyce quanto Amy são projeções de Helena, governanta que Lou afirma tê-lo molestado quando criança e ter sido o gatilho de sua doença (*sickness*) e pivô da desavença com seu pai. As três personagens assassinadas por Lou Ford somam elementos para a análise da estratégia de aquisição de simpatia do narrador.

Elmer é o homem fraco, o oposto da figura da masculinidade hegemônica, marcada por virilidade, controle e razão, que Lou imprime sobre si. Joyce carrega elementos da *femme fatale*, e incorpora não só a baixa moral aos olhos de Central City, espaço da narrativa e imaginário popular, como é uma ameaça ao narrador em primeira pessoa. O assassinato de Amy, por sua vez, é tido como a parte cômica do romance, em que o narrador aborda um suposto confronto de gêneros, conflitos conjugais cuja trivialidade dos casos e o tom jocoso da narrativa dirigem-se claramente ao leitor, funcionando como ferramentas para a construção da empatia buscada pelo narrador durante todo o romance. Estes crimes estão ligados pelo desejo de vingança da morte de Mike e da

separação do pai, mas também atenuam e explicam a “*sickness*”, e os dão sentido, mesmo que no decorrer do romance fique claro que Lou Ford faz uso de tais explicações da mesma forma que gerencia sua *persona*. Contudo, é interessante notar que a vingança empreendida por Lou é uma motivação comum aos romances *hard-boiled*, como *Long Goodbye* (1953) de Raymond Chandler, e aciona a fantasia de autonomia que Erin Smith sublinhava no jogo hermenêutico presente nas narrativas policiais norte-americanas das décadas de 1930 e 1940.

Cabe aqui apontar, brevemente, para a teoria de Dennis Porter, mais tarde revisitada e encorpada por Greg Forster, que propõe ler a narrativa policial como um jogo de excitação. Tomando como referência e tomando como base o caso *fort/da* apresentado por Freud em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 2004), o autor sugere que o leitor imerso no jogo proposto por estas narrativas emularia em um ambiente seguro o preenchimento do desejo, desejo este que aos olhos de Breu, por influência de Jameson, seria de ordem cultural, política²⁴. Desta forma, o Assassino em Lou Ford afirma-se como uma fantasia cultural, faz uso deste lugar, para paulatinamente se inserir no olhar do leitor.

O romance de Jim Thompson, assim como alguns de seus contemporâneos, principalmente Mickey Spillane, foi acusado de conservar a misoginia, o racismo e a apologia à violência e à masculinidade hegemônica, claramente produto e produtora destes valores. No entanto, como se procurou aqui refletir, Thompson recorre e aprimora o “jogo” com o leitor, ativa os elementos de masculinidade que cortam a cultura norte-americana, de modo a produzir um espelho que permita refletir a psicopatia, como Lou Ford tenta propor, no próprio leitor, não individualmente, visto que este leitor não pode ser pessoalizado, mas, no público alvo, que Erin Smith procura minuciosamente investigar. Tal estratégia convida este público a avaliar seu lugar de cúmplice, o que desloca a relação do crime como um mero sintoma ou patologia individual ou ainda da ideia de índole e caráter que estaria ligada ao discurso politicamente mais conservador, e que habita irônica e propositadamente o discurso de Lou Ford. O assassinato é no fim do romance um fenômeno coletivo. No curto capítulo vinte e cinco, o narrador inicia todos os parágrafos com o pronome “você”, em tom reflexivo e, ao mesmo tempo, em diálogo direto com leitor, seu cúmplice, que o acompanhou por todo o romance, Lou Ford se prepara para a despedida:

É, eu reconheço que é o fim a não ser que nosso tipo arrume outra chance em *Next Place*. Nosso tipo. Nós, agente.

Todos nós que começamos o jogo com um taco torto, que queríamos tanto e conseguimos tão pouco, que tínhamos tão boas intenções e fizemos tanto mal. Todos nós, pessoal. Eu e Joyce Lakeland, and Johnnie Pappas e Bob Maples e o velho Elmer Conway e a pequena Amy Stanton. Todos nós.

Todos nós (THOMPSON, 1980, p. 244)²⁵.

O pronome “você” se desloca para a primeira pessoa do plural, “you” passa a ser “us”, “*Central City*”, Cidade Central, torna-se “*Next Place*”, o Próximo Lugar, em maiúsculo, para não haver dúvida sobre o substantivo próprio: o Assassino múltiplo e geográfico termina não em Lou Ford apenas, mas entre nós.

Referências:

ALBUQUERQUE, D. Os nomes do pai: a edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades. In: RAGO, M; ORLANDI, L; VEIGA-NETO, A. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DA&P, 2002. p. 111-122.

BREU, Christopher. *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

BERCONVITCH, S.; JEHLLEN, M. *Ideology and Classic American Literature*. New York: Cambridge University, 1987.

CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage, 1988.

CLARK, D. Being's Wound: (Un)Explaining Evil in Jim Thompson's *The Killer Inside Me*. Disponível em: <http://www.springerlink.com/content/t28r837423q8613t/>.

CONNELL, R.W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moaraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and the Working Class Culture in America*. Londres: Verso, 1996.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FIEDLER, L. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion, 1960.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. XVIII.

HAUT, W. *Pulp Culture: Hard-boiled Fiction and the Cold War*. New York: Serpent's Tail, 1995.

JAMESON, F. *The Political Unconscious*. New York: Routledge, 1983.

_____. *Reification and Utopia in Mass Culture*. Oxford: Blackwell, 2004. p. 123-148.

PORTER, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University, 1981.

SHEEHAN, S. Costly Thy Habit as Thy Purse Can Buy': Gary Cooper and the Making of the Masculine Citizen-Consumer. *American Studies*, n. 43, p. 101-125, 2002.

SMITH, E. *Hard-boiled: Working Class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphia: Temple University, 2000.

THOMPSON, T. *The Killer Inside Me*. New York: Vintage Crime/Black Wizard, 1991.

Datas do parecer:
Envio: 14/04/2010
Entrega: 11/05/2010

¹ “a particular set of interests and assumptions, the Power structures and conceptual forms of modern middle-class society in United States, as these evolved through three centuries of contradictions and discontinuities. So considered, “America” is not an overarching synthesis, e pluribus unum, but a rhetorical battle-ground, a symbol that has been made to stand for alternative and sometimes mutually antagonistic outlooks” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418).

² “the way myths give shape to history and history generates the production of myths; with the constricting and enabling effects in literature of social values; with the relation between art, politics, symbols and ideas, culture and society;” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 418).

³ “because that literature, from its origins, is so often obsessed with the idea of America, and because that idea, as it was made the exclusive property of the United States, is so transparently ideological” (BERCONVITCH; JEHLLEN, 1987, p. 419).

⁴ “ideology is not something which informs or invests symbolic production; rather the aesthetic act is itself ideological, and the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal ‘solutions’ to irresolvable social contradictions” (JAMESON, 2002, p.64).

⁵ “encouraged a reader to think of himself in unhyphenated “American” ways, ways that defined selves as autonomous, self-serving individuals” (SMITH, 2000, p. 76).

⁶ “Pulp fiction for working-class readers was less about crime and the process of detection than about the hard-boiled private eye’s struggles for autonomy at work, his skill at reading class and social position from details of dress and décor, his manly physical and rhetorical prowess, and his tortured relations with women” (SMITH, 2000, p. 17).

⁷ “the necessity that its symbolic structure protect the psyche against the frightening and potentially damaging eruption of powerful archaic desires and wish-material” (JAMESON, 1979, p. 141).

⁸ “privileged site of cultural mediation, in which the political and economic contradictions that organize the social field find resolution in the production of narrative” (BREU, 2005, p. 17).

⁹ Chandler, em *The Simple Art of Murder* (1988), propõe que toda arte deve conter a qualidade da redenção.

¹⁰ “not as empty distraction or “mere” false consciousness, but rather as a transformational work on social and political anxieties and fantasies which must then have some effective presence in the mass cultural text in order subsequently to be “managed” or repressed” (JAMESON, 1979, p. 142).

¹¹ “has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression; we Will now suggest that anxiety and hope are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even it their function lies in the legitimating of the existing order – or some worse one – cannot do their job without deflecting in the latter’s service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of collectivity, to which they can therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice” (JAMESON, 1979, p. 144).

¹² “an imaginary scenario produced by the relationships of individuals and groups to the social field, which I understand broadly as encompassing both the cultural and political-economic. These scenarios function as the stuff of fantasy in the psychoanalytic sense but also the stuff of ideology in the Marxist sense: they are daydreams, reveries, dreams, and repressed scenes, but also the *doxa* that informs political, literary, and cultural production. I thus view narrative and other forms of literary production as linguistic embodiments of the scenarios of cultural fantasy” (BREU, 2005, p. 18).

¹³ “With transgression a necessity, the best pulp culture fiction is a reaction against the culture’s acquiescence to the social factors that induce paranoia. Everywhere desire is manufactured and law is circumscribed by what it denies” (HAUT, 1995, p. 18).

¹⁴ “Advanced capitalism meant increased rationalization not only of business, but of culture as a whole – increasingly dominated by technical reason, that is, reason focused on efficiency about means rather than ultimate ends” (CONNELL, 1995, p. 164).

¹⁵ Em *American Masculinities: a Historical Encyclopedia* (CARROLL, 2003), Gary Cooper é retratado como símbolo de masculinidade entre as décadas de 1920 e 1950, e sua imagem descrita como “a simples confiança de uma América eufórica com o triunfo patriótico da era Pós-Segunda Guerra, bem como com a certeza moral que tipicamente caracterizava os Estados Unidos durante grande parte dos conservadores anos de 1950” (CARROLL, 2003, p. 110).

¹⁶ “In particular, shifts in Gary Cooper's star image paralleled changes in the dominant ideals of American manhood. Cooper's Depression-era image embodied discourses of self-control, independence, character, and glamour, thereby reconciling many elements of the self-made man with the rugged masculinity. The male consumer of the 1930s actively consumed and manipulated the props that signaled his sexuality. Since his glamour now depended on his own power to manipulate commodities, the masculine consumer liberated his sexuality from the caprice of women. In addition, because the new hegemonic masculinity

linked sexuality to consumption, it excluded those who could not afford the price of admission – African American and lower-class men. Furthermore by helping to revitalize the economy, the male consumer of the Depression, like the nineteenth-century self-made man, met his citizen's duty to serve the nation and the public good. Thus, the ideal of the responsible male consumer reinstated the subordination of femininity and marginalized alternative masculinities, while simultaneously drawing a connection between masculine consumption and the rights and responsibilities of citizenship” (SHEEHAN, 2006, p. 104).

¹⁷ Pessoas são pessoas, mesmo quando elas são um pouco desencaminhadas. Você não as machuca, elas não te machucam. Elas escutam a razão.

¹⁸ I don't have much trouble with drunks. Dad taught me they were touchy as all hell and twice as jumpy, and if you didn't ruffle'em or alarm'em they were the easiest people in the world to get along with. You should never bawl a drunk out, he said, because the guy had already bawled himself out to the breaking point. And you should never pull a gun or swing on a drunk because he was apt to feel that life was danger and act accordingly (THOMPSON, 1980, p. 36).

¹⁹ “No,” I said. “Dad and I knew Mike hadn't done it. I mean” – I hesitated – “knowing Mike, we were sure he couldn't be guilty.” Because I was. Mike had taken the blame for me. “I wanted Mike to come back. So did Dad.” He wanted him here to watch over me (THOMPSON, 1980, p. 20).

²⁰ “and off in the night somewhere a voice seemed to whisper to forget it, forget it, Lou, it's not too late if you stop now. And I did try, God knows I tried” (THOMPSON, 1980, p. 14).

²¹ “Yes maybe I was taking things pretty calmly, but I'd gone through the deal so often in my mind that I'd gotten used to it. Joyce and Elmer were going to die. Joyce had asked for it. The Conways had asked for it. I wasn't any more cold-blooded than the dame who'd have me in hell to get her own way. I wasn't any more cold-blooded than the guy who'd had Mike knocked from an eight-story building” (THOMPSON, 1980, p. 44-45).

²² “I didn't say anything for a minute. But I thought, That's what you think, honey. I'm doing you a favor by not beating your head off” (THOMPSON, 1980, p. 58-59).

²³ “Here in the oil country you see quite a few places like the old Branch house. They were ranch houses or homesteads at one time; but wells were drilled around'em, right up to their doorsteps sometimes, and everything nearby become a mess of oil and sulphur water and red sun-baked drilling mud. The grease-black grass dies. The creeks and springs disappear. And then the oil is gone and the houses stand black and abandoned, lost and lonely looking behind the pest growths of sunflowers and sage and Johnson grass” (THOMPSON, 1980, p. 46).

²⁴ Cf. *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel* (FORTER, 2000) e *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (PORTER, 1981).

²⁵ “Yeah, I reckon that's all unless our kind gets another chance in the Next Place. Our kind. Us people. / All of us that started the game with a crooked cue, that wanted so much and got so little, that meant so good and did so bad. All us folks. Me and Joyce Lakeland, and Johnnie Pappas and Bob Maples and big ol' Elmer Conway and little ol' Amy Stanton. All of us. / All of us” (THOMPSON, 1980, p. 244).