

# O OLHAR MORDAZ DE UM *PRIVATE EYE*<sup>1</sup>

Álvaro Cardoso GOMES\*

‘You’re Marlowe?’  
I nodded.  
‘I’m a little disappointed,’ he said, ‘I rather expected  
something with dirty finger nails.’  
‘Come inside,’ I said, ‘and you can be witty sitting  
down.’  
Raymond Chandler (1997, p.99)<sup>2</sup>

- **RESUMO:** Neste artigo, analisamos como o escritor norte-americano Raymond Chandler utiliza da descrição e da écfrase no processo de investigação de seu detetive particular, Philip Marlowe. Bastante observador, o personagem tem um olho clínico para registrar detalhes fundamentais sobre pessoas e ambientes, usando basicamente da metáfora, do símile, da hipérbole, da ironia e desenhando assim um retrato crítico da sociedade americana dos anos 30 e 40.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Investigação criminal; descrição; écfrase; metáfora; hipérbole.

## 1. A ficção de Raymond Chandler

Raymond Chandler (Chicago, 23 de Julho de 1888 – La Jolla, 26 de Março de 1959), por meio do seu imortal personagem, Philip Marlowe, veio a se tornar um dos maiores representantes da literatura policial norte-americana, que floresceu entre os anos 20 e os 40 nos Estados Unidos, mais particularmente na região de Los Angeles. O seu primeiro romance *O sono eterno* saiu em 1939 e o último, *Playback*, em 1958. Praticante da chamada *pulp fiction*, que aparecia em revistas e magazines, via de regra,

---

\* Universidade de São Paulo (Usp), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP – Brasil. Professor Titular. Universidade Brasil (UniBr), São Vicente – SP – Brasil. Coordenador do Mestrado em Educação em Saúde. [alcgomes@uol.com.br](mailto:alcgomes@uol.com.br).

<sup>1</sup> “*Private eye*”, expressão em inglês que designa o “detetive particular”. “Este apelido aparentemente derivava, de acordo com Collins (11), de um logotipo que mostrava um olho aberto e o lema ‘Nós nunca dormimos’, utilizado pela agência de detetives Allan Pinkerton” (AZEVEDO, 2009, p. 39).

<sup>2</sup> “‘Você é Marlowe?’ Confirmei. ‘Estou um pouco desapontado’, ele disse, ‘Eu esperava alguma coisa com as unhas sujas. ‘Entre’, eu disse, ‘E você poderá ser engraçadinho sentado’” (CHANDLER, 1997, p.99, tradução nossa).

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

custando apenas um *dime*, moeda de dez centavos de dólar. Esse termo vem de *pulp magazines*, revistas impressas em papel barato, feito de polpa (ing. *pulp*) de madeira. Chandler começou por publicar nelas contos que, em alguns casos, foram, mais tarde, transformados em romances. De modo geral, eram histórias de *hardboiled detectives* (“detetives durões”) bem realistas e, as mais das vezes, violentas, cujo herói tinha as seguintes características:

[...] o detetive durão, dotado de punhos rápidos e uma língua ferina, que não só resolvia crimes e mistérios, mas também se expunha a consideráveis riscos pessoais na perseguição de criminosos. Este detetive particular tinha uma atividade nada fácil, quase nunca contando com a simpatia ou a cooperação seja da polícia, seja dos promotores públicos (AZEVEDO, 2009, p. 40).

Esse tipo de personagem determinado reflete uma sociedade em transformação, entre duas grandes guerras, que ostentava muita riqueza e, ao mesmo tempo, vivia sob a ameaça do crime organizado, cuja atividade crescente obrigou as forças policiais a adotarem técnicas mais sofisticadas de investigação, como bem observa Azevedo:

Histórias de detetives, em particular, só podiam florescer num ambiente em que a detecção fosse uma atividade levada a cabo por uma força policial regular e organizada, o que é uma invenção relativamente moderna (AZEVEDO, 2009, p. 39).

Por extensão, esse comportamento da polícia oficial irá exigir dos detetives particulares que, ao que parece, eram muito requisitados à época, face à proliferação de atividades ilícitas, técnicas também diversificadas de combate ao crime. É o que se vê nas aventuras de Marlowe: ação contínua e às vezes violenta, mas também reflexão e investigação cuidadosa.

Devido a isso, nota-se que Chandler imprime ao personagem uma característica bem peculiar, fazendo com que ele seja um excelente observador, não deixando nenhum detalhe de parte em suas minuciosas investigações. Segundo seu biógrafo Hiney,

Chandler tinha um olho de águia para detalhes [...]. Junto com seu amor dos símiles, a própria curiosidade de Chandler com detalhes se tornou mais e mais pronunciada, na medida em que suas ficções populares prosseguiram. Observação era central em seus escritos (HINEY, 1997, p. 93-94).

Daí vem que a importância da descrição (e por extensão da figura retórica da *écfrase*) na escrita de Chandler. Ela é onipresente e serve para fixar ambientes, seres e coisas, não só permitindo ao leitor visualizar, graças às minúcias, personagens peculiares e cenários dos mais diversos, mas também ajudando o herói a deslindar crimes e o caráter dos investigados. O personagem-detetive não despreza as mínimas pistas, encontradas tanto nos ambientes fechados, quanto nos abertos ou mesmo nas expressões, atos e gestos de pessoas incriminadas.

## 2. A descrição numa narrativa

A descrição, enquanto recurso da ficção,

[...] consiste na enumeração das características próprias dos seres, animados ou inanimados, e coisas, cenários, ambientes e costumes sociais; de ruídos, odores, sabores e impressões táteis [...]. Envolve a imobilidade do objeto descrito (MOISÉS, 2004, p. 118).

Ainda segundo o crítico, a descrição recebe “um nome específico de acordo com a natureza do objeto” (MOISÉS, 2004, p. 118).

Nesse caso, podemos registrar uma tipologia da descrição, mostrando exemplos na ficção de Chandler:

- 1) *Topografia*, quando se refere à paisagem natural, a uma localidade urbana ou rural:

“O trecho de chão mal pavimentado da autoestrada na curva da colina dançava no calor do meio-dia e o mato nos dois lados da estrada de terra era branco-farinha com poeira, desta vez.” (CHANDLER, 1984a, p.213);

- 2) *Prosopografia*, quando se concentra nos aspectos exteriores dos personagens:

“Ele tinha duas expressões faciais: dura e ainda mais dura” (CHANDLER, 2007, p. 115).

e

“O rosto tinha o aspecto tão arrebatado como se já tivesse sido atingido por tudo menos por uma caçapa de uma draga, onde se via (sic) cicatrizes, depressões, engrossamentos, quadriculações e chibatadas” (CHANDLER, 1986, p. 11);

- 3) *Cronografia*, ao deter-se nas circunstâncias da passagem do tempo refletido nas coisas da natureza (nuvens, o pôr-do-sol, etc.):

“Eram mais ou menos onze da manhã, meados de outubro, o sol branco do mormaço e um aviso de chuva pesada na nitidez com que se via as colinas” (CHANDLER, 1974, p. 5);

- 4) *Etopeia*, quando converge para a discriminação de hábitos e costumes dos personagens:

“Nalty parecia estar brincando de estátua, pois continuava sentado na mesma cadeira com a atitude de paciência amargurada.” (CHANDLER, 1986, p. 34).

### 3. A descrição de ambientes e pessoas

Vejam-se de que recursos utiliza Chandler para descrever com expressividade e criar o clima *noir* tão necessário e habitual nesse tipo de prosa detetivesca.

Na descrição dos ambientes, predomina um comprometimento do narrador, ou seja, a enumeração de objetos é acompanhada da intervenção do olhar que contamina os objetos de subjetividade, como podemos ver na descrição pormenorizada do interior de uma decrépita residência:

A casa era horrível à luz do dia. Os cacarecos chineses na parede, o tapete, os abajures sofisticados, os móveis de teca, toda aquela baderna de cores berrantes, o totem, a garrafa de éter com láudano – tudo isso, à luz do dia, tinha um ar esquivo e repelente, como uma festa de bichas (CHANDLER, 1974, p. 64).

Note-se que a descrição, bastante minuciosa, não é nada neutra. Não bastasse o uso do adjetivo valorativo “horrível”, ainda o narrador trata os objetos de decoração com substantivos bem depreciativos como “cacarecos” e “baderna”. Por outro lado, ele chama nossa atenção para o caráter sincrético dos móveis, estátuas, cores que não combinam nada entre si. A descrição culmina com a comparação grotesca e preconceituosa que fecha o parágrafo “como uma festa de bichas”. Toda a descrição serve para dar ao leitor um retrato indireto e depreciativo do morador da referida casa: alguém que, presumindo ter gostos refinados (daí o orientalismo chinês e a presença do totem), só consegue é dar a sensação de mau gosto, devido à profusão do kitsch decorativo, que faz com que a casa se pareça mais uma loja de *bric-à-brac* do que uma moradia. A presença dos alucinógenos – o éter e o láudano – reforça a sugestão de que o habitante da casa, além de ter mau gosto, é uma pessoa que, sendo um drogado, vive à margem da moral e dos bons costumes.

Quanto à descrição de pessoas, há várias disseminadas na prosa do autor, que, no extremo, caem no caricaturesco, como em *A dama do lago*, “Um garçom grisalho, de olhos maus e um rosto que parecia um osso roído” (CHANDLER, 1984b, p. 159), como em *Para sempre ou nunca mais*, “ele tinha duas expressões faciais: dura e ainda mais dura” (CHANDLER, 2007, p. 115).

Numa das descrições em que Marlowe traça um retrato de si mesmo, a coisa muda de figura:

Eu vestia meu terno azul-esmalte, camisa azul-escura (sic), com a gravata e o lenço à mostra no bolsinho, sapatos de vira francesa pretos, meias de lã preta com desenho azul-escuro no tornozelo. Estava arrumado, limpo, barbeado e sóbrio, mas também não me importava de ser visto assim: o perfeito retrato do detetive particular bem-vestido. Era um contrato de quatro milhões de dólares (CHANDLER, 1974, p. 5).

No primeiro período, o personagem descreve suas roupas: há uma adequada combinação de cores e de pequenos detalhes, que sugerem elegância e dão conta de seu aspecto impecável, como o lenço no “bolsinho”, o desenho nas meias pretas. Não bastasse isso, ainda ele, de uma maneira discreta, chama a atenção do leitor para minúcias bem peculiares, ao se referir

aos tons diferentes de azul que comparecem em sua indumentária: “azul-esmalte”, “azul-escuro”. Ao contrário da descrição da casa anteriormente vista, predomina aqui o bom gosto, na adequação das cores discretas e na qualidade das roupas e, sobretudo, dos sapatos “de vira francesa”. Já o segundo período é tomado pela ironia. Os adjetivos em sequência, “arrumado, limpo, barbeado”, confluem para “sóbrio”, uma referência às avessas sobre os hábitos nada morigerados de Marlowe que, como seu criador, bebia muito. A ironia e a mordacidade culminam com a referência do par aparência/essência: Marlowe veste-se desse modo para vender uma imagem propícia, aquela do “detetive particular bem-vestido” que está à espreita de um “contrato de quatro milhões de dólares”. O cinismo característico do personagem transparece quando ele afirma que não se importava “de ser visto assim”, já que tudo não passa de encenação para ganhar dinheiro.

Em outra descrição, mais ampla e minuciosa, encontrada na abertura do romance *O sono eterno*, é um exemplo bem perfeito da acurácia de que Marlowe/Chandler se serve para recriar determinado ambiente que, como de praxe, se torna um índice da personalidade do ricoço que vive nele:

O saguão principal da mansão dos Sternwood tinha pé-direito de dois andares de altura. Sobre as portas da entrada, por onde passaria tranquilamente uma tropa de elefantes indianos, havia um amplo vitral exibindo um cavaleiro de armadura escura tentando salvar uma dama amarrada a uma árvore, sem nenhuma roupa, coberta só por seus cabelos, bem compridos e convenientes. O tal cavaleiro simpático tinha erguido o visor de seu elmo para ser mais simpático e fuçava nos nós das cordas que amarravam a dama à árvore, sem nenhum resultado. Fiquei olhando e pensando que, se morasse naquela casa, mais cedo ou mais tarde ia acabar subindo ali para ajudar o cara. Ele não parecia muito empenhado.

Havia portas envidraçadas no fundo do saguão e, além delas, um vasto gramado esmeralda até uma garagem branca, em frente da qual um chofer jovem, magro e moreno, com lustrosas botas de couro preto e cano longo, passava uma flanela em um Packard cor de vinho conversível. Por trás da garagem havia ainda algumas árvores decorativas, aparadas com o mesmo esmero que o pelo de um poodle. Além delas, a abóbada de uma imensa estufa. Depois, ainda mais árvores e, além de tudo isso, o perfil sólido irregular e confortável das colinas.

No lado direito do saguão, uma escadaria de lajotas, sem corrimão, dava para uma galeria com balaustrada de ferro batido e outro vitral romântico. Enormes e duras cadeiras com assentos redondos de pelúcia vermelha recostavam-se contra os espaços livres da parede. Parecia que ninguém nunca tinha sentado nelas. Na parede do lado esquerdo, havia uma grande lareira vazia, a sua frente uma tela de latão dividida em quatro painéis dobradiços e, em cima da lareira, uma laje de mármore com cupidos nos cantos. Ali sobre a laje, um imenso retrato a óleo e, acima dele, duas flâmulas de cavalaria, com rasgos a bala ou roídas de traça, cruzadas em uma moldura de vidro. O retrato saía da pose rija e rígida de um oficial em uniforme de gala, mais ou menos da época da guerra com o México. O oficial tinha um belo cavanhaque preto, bigodões pretos, olhos quentes e duros e pretos como carvão, compunha no todo o tipo do homem com quem vale a pena se dar bem (CHANDLER, 1974, p. 6).

Na primeira parte da descrição, há referências ao saguão principal da mansão dos Sternwood que logo chama a atenção dos visitantes pela grandiosidade, pelo luxo e por um rico vitral. Para ressaltar a magnificência do palacete, Chandler refere-se objetivamente ao tamanho exagerado da entrada da casa, “pé-direito de dois andares de altura”, e, um pouco mais adiante, com o uso da hipérbole “Sobre as portas da entrada, por onde passaria tranquilamente uma tropa de elefantes indianos”.

Aliás, Marlowe/Chandler é bastante pródigo no uso da hipérbole. Em Adeus, minha adorada, ainda descrevendo um ambiente, a utiliza com muita ironia: “O interior era um comprido e escuro saguão que não via uma faxina desde a época do assassinato de Lincoln” (CHANDLER, 1986, p. 186). Em Para sempre ou nunca mais, acontece o mesmo na descrição de uma mulher: “Uma das mulheres tinha brilhantes em quantidade suficiente para esfriar o deserto de Mojave e maquiagem o bastante para pintar um iate” (CHANDLER, 2007, p. 89) ou na descrição do sorriso de um homem, como no conto “O homem que gostava de cachorros”: “Quando sorria, ele arreganhava bem os dentes, e tinha uma boca onde um dentista podia enfiar as duas mãos até o cotovelo” (CHANDLER, 2006, p. 65).

A descrição do saguão inclui detalhes que apontam para a riqueza do proprietário: as portas de vidro, o vasto e impecável gramado, as plantas ornamentais, “havia ainda algumas árvores decorativas, aparadas com o mesmo esmero que o pelo de um poodle”, o carro de luxo (“um Packard cor de vinho conversível”) e a abóbada de “uma imensa estufa”. Por fim, há uma mirada sobre os lados do saguão. No direito, há uma escadaria, outro vitral, sumariamente descrito com o adjetivo depreciativo “romântico”. Quanto aos móveis, o olhar mordaz do private eye comenta o aspecto pouco utilitário das cadeiras que parecem servir tão-só à decoração: “Enormes e duras cadeiras com assentos redondos de pelúcia vermelha recostavam-se contra os espaços livres da parede. Parecia que ninguém nunca tinha sentado nelas”. No lado esquerdo, há referência à grande lareira, mais objetos genéricos de decoração e, por fim, o retrato “imenso” de um homem, um oficial de cavalaria sobre o qual Marlowe tece um juízo de valor: “olhos quentes e duros e pretos como carvão, compunha no todo o tipo do homem com quem vale a pena se dar bem”.

Mas outra reflexão agora se impõe quando tratamos da descrição na obra de Chandler, isto pelo fato de que devemos pensar numa distinção mais precisa entre as descrições de coisas, seres, ambientes, e aquelas que se concentram especificamente em objetos de arte (ou contrafações destes, como na referência aos “cacarecos chineses”), aliás, bem comuns nas aventuras de Marlowe.

#### 4. A descrição ekphrástica

De modo geral, a descrição, costuma ser denominada como écfrase (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”), que apresenta as seguintes características:

[...] faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina. O estilo será adaptado ao assunto, e, sobretudo, se aplicará a *colocar sob os olhos* do auditório aquilo de que se fala – os retóricos chamam esta qualidade de *enargeia* (*evidentia* em latim) (DESBORDES, 1996, p. 135).

Por meio da comunicação verbal, a descrição torna aquilo que está distante e, portanto, inacessível ao leitor, próximo dele, de preferência, dirigindo-se a seus olhos.

Contudo, se caracterizarmos a éfrase como descrição pura e simples, verificaremos que tal identificação, de certo modo, ainda que correta, tirará dessa figura retórica sua especificidade, como se ela correspondesse tão-só àquele tipo de enumeração de “pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas”, a que se refere Desbordes. É preciso dizer, pois, que, com o tempo, esse sentido primeiro é acrescido de outro mais específico, para determinar o verdadeiro *quid* da éfrase. Como argumentamos em *A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins*, ao invés de a éfrase somente se referir à simples descrição, apresentando-se, por conseguinte, como contrafação do mundo natural, com a consequente enumeração de seres e objetos, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas (GOMES, 2015).

Ou seja, no sentido mais amplo das descrições, o poeta “copia” os objetos e seres do mundo real por meio dos signos verbais, de maneira a colocá-los diante de nossos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos:

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição (MOISÉS, 2004, p. 135-136).

Desse modo, com o tempo, a éfrase passou a designar não só a simples descrição de seres e objetos do mundo real, mas também e, sobretudo, a descrição de seres e objetos contemplados pelas artes plásticas. Observa-se um deslocamento: deixando em segundo plano o mundo real em si, esta figura retórica foca sua atenção no mundo representado dentro dos limites de uma tela, de uma escultura, de uma fotografia. Ao se constituir numa “representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991, p. 299-300), isso teria como resultado que a éfrase se tornasse “mais uma mimesis da cultura do que a mimesis da natureza” (CASSIN, 1955, p. 115).

Em outras palavras, a *écfrase* usa um meio de representação para representar outro, que mimetiza os seres e objetos do mundo real:

Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação (HEFFERNAN, 1991, p. 301).

É isso que levou o crítico a concluir que a *écfrase*, para além de representar somente a fixidez de objetos de um quadro, por exemplo, impõe um ritmo, ao mesmo tempo, narrativo e prosopopéico à arte gráfica que, devido aos limites do signo não-verbal, costuma reprimir. Em consequência disso, a descrição *ecfrástica* faz que as figuras imóveis de uma tela ou de uma escultura possam se movimentar. Ou seja: esta figura retórica introduz o objeto das artes plásticas, essencialmente espacial, no mundo temporal, ao lhe dar movimento e, por conseguinte, o status de narrativa: “a *écfrase* tipicamente representa o suspenso momento da arte gráfica, não por recriar sua fixidez em palavras, mas preferencialmente por libertar seu embrionário impulso narrativo” (HEFFERNAN, 1991, p. 307).

A utilização de *écfrase* no seu sentido restritivo também é bem comum em Chandler e chama a atenção para a especificidade desse olhar arguto e mordaz de seu personagem Marlowe. Apesar de viver num mundo sórdido, frequentado por brutamontes e pessoas, as mais das vezes estúpidas, ele ainda tem um gosto refinado e uma sutileza irônica para deter seu olhar em obras que se distinguem do mau gosto e do kitsch presentes em muitas residências que visita.

Destacamos aqui dois fragmentos nos quais isto se verifica. Um deles já referido quando da descrição de um vitral do saguão da mansão dos Sternwood:

[...] havia um amplo vitral exibindo um cavaleiro de armadura escura tentando salvar uma dama amarrada a uma árvore, sem nenhuma roupa, coberta só por seus cabelos, bem compridos e convenientes. O tal cavaleiro simpático tinha erguido o visor de seu elmo para ser mais simpático e fugava nos nós das cordas que amarravam a dama à árvore, sem nenhum resultado. Fiquei olhando e pensando que, se morasse naquela casa, mais cedo ou mais tarde ia acabar subindo ali para ajudar o cara. Ele não parecia muito empenhado (CHANDLER, 1974, p. 5-6).

A cena cavaleiresca, por sinal, tem motivo medieval e bem convencional, qual seja, o empenho de um cavaleiro andante em salvar uma donzela aprisionada. Antes de tudo, é preciso assinalar que habilmente Chandler não pinta uma cena estática, pois dá movimento a ela, o que é bem próprio da *écfrase*, conforme nos lembra Heffernan, ao falar do “impulso narrativo” dado às descrições. Ora, isto de certo modo contraria o espírito da descrição convencional que, segundo Moisés (2004, p. 118, grifo nosso), “envolve a imobilidade do objeto descrito”. Como podemos ver aqui no caso, Marlowe não só descreve “um cavaleiro de armadura escura” e “uma dama amarrada a uma árvore”,



como também os esforços inúteis dele para libertá-la. A ação se presentifica pelo uso do verbo no imperfeito “fuçava no nó das cordas” que tira o imobilismo da cena e lhe dá movimento, ou ainda, insere a cena dentro do fluxo temporal. Ao mentalizar o movimento do cavaleiro, Marlowe se permite também introduzir-se na cena, dando-lhe uma despropositada vida, já que, com muita ironia, comenta que sente vontade de ajudar o “cara” que não parece nada empenhado em salvar a dama.

O outro fragmento diz respeito a uma reprodução de um autorretrato de Rembrandt:

O calendário daquele ano exibia um autorretrato de Rembrandt, meio borrado devido às placas coloridas mal impressas. Mostrava o pintor segurando com um polegar sujo uma paleta lambuzada, tendo à cabeça um gorro que também não era uma obra-prima de limpeza. Na outra mão empunhava um pincel pousado no ar, como se estivesse pronto a dar umas pinceladas, caso alguém se animasse a lhe adiantar uns dinheirinhos. O rosto se apresentava envelhecido, despencado, cheio de nojo pela vida e minado pelos efeitos embotadores da bebida. Entretanto possuía uma jovialidade que me agradava com aqueles olhos claros como gotas de orvalho (CHANDLER, 1986, p. 38-39).

Como é de praxe em seu estilo, Chandler, por meio do olhar entre cínico e desencantado de Philip Marlowe, descreve uma tela de Rembrandt reproduzida num calendário. Utilizando um tom depreciativo, quase debochado, o *private eye* começa por comentar a péssima qualidade da reprodução; na sequência, fala do pintor em si, chamando a atenção para o aspecto degradado de Rembrandt: o polegar sujo, a paleta “lambuzada” e o gorro imundo. E a partir daí, projeta no autorretrato juízos que são bem próprios dele, vendo detalhes muito além da tela: “Na outra mão empunhava um pincel pousado no ar, como se estivesse pronto a dar umas pinceladas, caso alguém se animasse a lhe adiantar uns dinheirinhos”. Não à-toa, Chandler utiliza-se, como costuma fazer em suas descrições, do símile “como se”, para mostrar as reflexões de Marlowe acerca da miséria o pintor – ou seja, sua interpretação da tela é comprometida. E num crescendo dessa visão irônica, crítica, Marlowe envereda pelo íntimo do pintor, ao interpretar livremente os signos impressos na face. Esse procedimento o leva a detectar algo que se tornou lugar-comum na biografia de Rembrandt: a decadência física como sinal de sofrimento, de marginalização frente à vida e que, de modo provável, provocou seu alcoolismo. Contudo, no final do texto descritivo, entra uma nota muito pessoal, que é a identificação de uma espécie de *joie de vivre*, entrevista nos olhos que são comparados a “gotas de orvalho”. O fato de a jovialidade agradar a Marlowe faz com que haja uma identificação entre ambos, tanto pelo vício do álcool quanto por uma alegria que supera todo o drama da exigência. Em outras palavras, a atração que Marlowe sente por Rembrandt tem tudo a ver com a vida deles: ambos são marginais, viciados em álcool, mas, ao mesmo tempo, vivem intensamente, entregando-se a suas paixões favoritas.

Verifica-se que a éfrase criada por Chandler, tirante o humor, o sarcasmo, não está muito distante da de um crítico de arte profissional, como Gombrich, que comenta outro autorretrato de Rembrandt:

[...] o rosto de Rembrandt durante seus últimos anos não era um belo rosto, e Rembrandt nunca tentou, supomos, esconder sua fealdade. Observou-se num espelho absolutamente sincero. E por causa dessa sinceridade depressa esquecemos as indagações sobre beleza ou finura. Temos, diante de nós, o rosto de um ser humano real. Não há qualquer sinal de pose, nenhum indício de vaidade, apenas o olhar penetrante de um pintor que examina atentamente as próprias feições, sempre disposto a aprender mais e mais sobre os segredos do rosto humano (GOMBRICH, 1995, p. 420-422).

Aqui vemos a mesma referência (ainda que por outras palavras) ao rosto envelhecido, tristonho do pintor, seu aspecto humano e profundamente realístico, o que faz reforçar essa ideia de identificação entre o pintor solitário e triste e o detetive particular.

Todas essas qualidades descritivas, muitas vezes se sobrepõem à própria ação, ao contrário da literatura policial convencional, conhecida como pulp fiction, de modo geral, representadas por livros baratos, vendidos nas estações de trem, para serem lidos ao longo de suma simples viagem. Chandler, ao contrário de muitos de seus colegas de profissão, preocupava-se muito com a linguagem, via nela um desafio que o levava a compor romances de grande complexidade, graças ao modo como delineava espaços físicos e seres. Conforme Hiney (1997, p. 101), “ele era hábil em reduzir o elemento misterioso de sua história para se concentrar na atmosfera e no caráter”. Talvez por isso tudo é que um escritor do porte de Auden (1948 *apud* HINEY, 1997, p.174), depois de ler o primeiro dos quatro romances de Chandler, considerou que eles não deviam “ser lidos apenas como literatura de entretenimento, mas como obras de arte”.

## Conclusão

Essa qualidade das descrições e éfrases perpetradas por Marlowe/Chandler dá a medida de uma grande competência linguística, de uma capacidade especial em criar seres e atmosferas. O seu texto, por isso mesmo, é opaco, pela abundância de metáforas, símiles, comparações, hipérbolos, o que serve para criar contraste com as falas secas e diretas, a lembrar Hemingway. A presença dessa opacidade faz que o autor procure atrair o leitor para o texto em si, convidando-o a saborear suas imagens satíricas, cáusticas, irônicas, em detrimento da simples aventura. E isso, como vimos, manifesta-se, sobremaneira, no modo como encara a descrição, tanto a do cenário físico, das casas, dos protagonistas.

GOMES, A. C. The sarcastic eye of a private eye. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.11-21, 2021.

- **ABSTRACT:** *In this article, we analyze the way in which the American writer Raymond Chandler uses the description and the ekphrasis in the investigation process of his private eye, Philip Marlowe. Rather observant, the character has a clinical eye to record*

*fundamental details about people and environments, using basically the metaphor, the simile, the hyperbole and the irony and thus drawing a critical portrait of the American Society of the 1930s and 40.*

- **KEYWORDS:** *Criminal investigation; description; ekphrasis; metaphor; hyperbole.*

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, M. M. Hardboiled in the Tropic: Álvaro Cardoso Gomes's *A boneca platinada*. **Revista de Estudos Brasileiros**, Osaka, Japan, n.4, p.39-52, 2009.
- CASSIN, B. **L'effet sofstique**. Paris: Gallimard, 1955.
- CHANDLER, R. **Para sempre ou nunca mais**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CHANDLER, R. **Assassino na chuva**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CHANDLER, R. **Adeus, minha adorada**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHANDLER, R. **O longo adeus**. São Paulo: Brasiliense, 1984a.
- CHANDLER, R. **A dama do lago**. São Paulo: Brasiliense, 1984b.
- CHANDLER, R. **O sono eterno**. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- DESBORDES, F. **La rhétorique antique**. Paris: Hachette, 1996.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- GOMES, A. C. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp, 2015.
- HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis and Representation. **New Literary History**, Baltimore, n.22, p.297-316, 1991.
- HINEY, T. **Raymond Chandler, a Biography**. New York: The Atlantic Monthly Press, 1997.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.