

# A Face Escura do Cinema<sup>1</sup>

## (Interpretações sobre o Espaço Urbano no Filme *Noir*)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa - UFRN

### RESUMO

Apesar da produção literária sobre filme *noir*, principalmente nos EUA, ter crescido substancialmente, a representação do espaço urbano nesse gênero tem sido estudada menos profundamente do que se deveria. Em vista dessa carência, este artigo sugere uma investigação crítica do significado das imagens representativas da cidade no filme *noir*. É necessária uma análise dessas imagens sob a luz dos problemas urbanos contemporâneos e sua relação com fatores políticos, históricos e econômicos. Palavras-chave: Cinema - Filme Noir - Espaço Urbano

### ABSTRACT

In spite of the literature on film noir in the U.S. having grown substantially, the representation of urban space in this genre has been researched less profoundly than expected. Considering this as a necessity, this article puts forward a critical investigation of the images of the city in film noir. It is necessary an analysis of these images under the light of the contemporanean urban problems and their relation to political, historical and economic factors. Key words: Cinema - Film Noir - Urban Space

### INTRODUÇÃO

Em uma época em que o estudo dos problemas urbanos e os fatores que regem a cidade contemporânea são de máxima importância para o

entendimento da sociedade em que vivemos, é necessário que o estudo e a pesquisa nessa área não se restrinjam apenas a estudos estritamente urbanísticos, econômicos, políticos, sociológicos e antropológicos.

Vivemos a era dos avanços tecnológicos, da comunicação global, da força da mídia, do crescimento dos meios de divertimento de massa, sendo o cinema um exemplo e a *moving picture* seu elemento mais poderoso. É, pois, de suma importância investigar as inter-relações, os pontos de contato entre as diferentes áreas de conhecimento e mergulhar na "inter", "trans" ou "pós"-disciplinaridade. É verdade que alguns estudiosos já fazem parte dessa "miscelânea intelectual", dissociando-se do bairrismo intelectual e procurando obter uma visão mais ampla dos assuntos pertinentes à sua formação.

Este artigo buscará explicar e interpretar a representação do espaço urbano em um gênero definido do cinema, o filme *noir*. Apesar de não ser um gênero cinematográfico da atualidade, o *noir* influencia muitos filmes de hoje, possui uma grande quantidade de filmes nos quais o espaço urbano é constantemente representado e resente-se de estudos mais detalhados<sup>2</sup>. Daí ser necessária investigação mais detalhada sobre o tema.

1. Este artigo é resultado da pesquisa A Representação do Espaço Urbano no Cinema, financiado pelo CNPq no período de abril de 1995 a setembro de 1996.

2. Os estudos sobre filme *noir*, na sua maioria, são tentativas de estudar ou tecer críticas a sua forma estética e formal ou de classificar os filmes desse gênero como "the first film noir" (The Maltese Falcon); "the quintessential noir film" (Out of the past), "a precursor to film noir" (They drive by night).

## 1 - O QUE É *NOIR*?

*Noir* foi um termo apropriadamente utilizado por críticos franceses no período do pós-guerra para denominar os filmes que eles consideravam o lado *dark* do cinema americano. Durante a segunda grande guerra, os filmes americanos não chegavam à França, mas quando, em 1946, começaram a ser exibidos, os críticos franceses perceberam uma diferença no "tom" desses filmes. Eles pareciam mais sombrios e pessimistas, se comparados aos filmes americanos, tão otimistas, dos anos 30. Caracterizados por um cinismo agudo e um final avesso ao tão comum *happy end*, esses filmes introduziram uma nova maneira de contar histórias de crimes, contrariando uma tendência já estabelecida pela indústria cinematográfica. Neles, dinheiro e amor, como também os desafios individuais, levavam não ao final feliz, mas ao crime, ao pesadelo de se ser sempre derrotado por forças estranhas a sua vontade.

Os filmes *noir*, em sua maioria, baseiam-se em histórias literárias sobre crime e detetives, escritas por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain e Horace McCoy. Nas obras desses autores, o enfoque é dado à luta solitária do indivíduo em um universo comandado pelas "forças do mal", representadas por uma conjuntura social e econômica opressiva e cruel. O espaço urbano é aqui a encarnação do "desconhecido" que subjuga e oprime seus habitantes, ressaltando a enorme diferenciação entre pobreza e luxo. O cinema, por sua vez, adicionou a essas histórias policiais, de uma forma quase que exagerada, uma grande dose de pessimismo. No filme *noir*, os personagens são conflituosos, em resposta a todos esses problemas sociais e urbanos emprestados do texto literário.

Para enfatizar todos esses conflitos na representação fílmica, o cinema utilizou-se de recursos técnicos bem definidos implantando então um "estilo visual" atípico. A fotografia *noir* é caracterizada por profundidade de campo (*deep-focus*) e iluminação<sup>3</sup> em *low-key*. Efeitos de sombra - contrastes entre claro e escuro - foram muito utilizados

como recurso no tratamento diferenciado não somente do espaço, mas na construção dos personagens. Efeitos de luz são muito úteis quando se pretende produzir um quadro claustrofóbico, paranoico, sinistro, desconhecido: são efeitos que provocam um "deslocamento psicológico" dos personagens entre si ou com o entorno. São comuns ainda ao gênero o enquadramento fora de ângulo, isto é, a composição de figuras posicionadas irregularmente dentro do quadro, criando uma sensação inquietante. Esses recursos ajudam na representação de um mundo conflitioso, nunca a salvo, sempre à *mercê* do inesperado. Aqui, portanto, as imagens são estruturadas de maneira que o enquadramento, a iluminação, o movimento de câmera, a ambientação, os diálogos, enfim a *mise-en-scène* estabeleça o contexto fílmico, e se encarregue, visualmente, de construir as tensões. Sendo assim, o filme *noir* representa um mundo não expresso apenas através dos diálogos, mas principalmente através de seu estilo visual<sup>4</sup>.

A iconografia *noir* é uma das mais elaboradas do cinema. Nesta, não apenas elementos de encenação, composição, gesticulação, foco, iluminação, etc. estão incluídos, mas também os objetos inanimados - escadas, janelas, espelhos, etc. Estes servem ao propósito de, estabelecido o perfil psicológico do personagem, passar essa informação de uma maneira indireta e sutil ao espectador. Reflexos em espelhos, por exemplo, sugerem duplicidade, perda de identidade e memória. Imagens múltiplas de um personagem em uma mesma tomada podem significar dupla personalidade ou instabilidade. Não se deve desconsiderar que o mundo representado nesses filmes é um mundo agitado, onde não há espaço para a horizontalidade, e por isso mesmo a assimetria, a

3. Para maiores detalhes sobre a iluminação no filme *noir*, ver Place e Peterson (1976).

4. Confirmando esse estilo característico do filme *noir*, podemos citar a opinião de certos críticos da época sobre o filme *Phantom Lady* (A Mulher Fantasma): "[...] obra prima de cinema plástico [...] as expressões 'falam' sobre o poder descritivo das impressionantes imagens [...]". *Cena Muda*, n.27, 4, julho, 1944, p.20.

angularidade e a verticalidade dos enquadramentos são uma constante, bem como os extremos *close-ups* e *low-angles*, que distorcem a imagem da figura humana, são efeitos obsessivamente utilizados para conduzir o espectador e fazê-lo entender e sentir o que se passa.

## 2 - A MARCA NOIR E SUAS FASES

Apenas nos fins dos anos 60, quando os americanos despertaram para o teor acadêmico dos seus próprios filmes, a denominação *film noir* tornou-se aceita e popular nos EUA. Nesse momento, críticos e estudiosos do cinema começaram a buscar explicações para o aparecimento de um gênero - no caso o *noir* - em que a perda de confiança e a crescente desilusão em relação aos tradicionais ideais americanos eram tão fortemente representados. Em contrapartida, havia também o desejo de entender o porquê dessa perda de confiança do americano e o cinema pareceu um ótimo objeto de estudo.

Alguns consideram três fases distintas do gênero *noir*, de acordo com algumas características específicas (VERNET, 1993). A primeira coincide com o período da segunda guerra mundial, de 1941 a 1946. Estão aqui enquadrados os filmes de detetive particular saídos diretamente dos textos de Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Nessa fase, os filmes contêm mais diálogo e menos ação. É ainda aqui que os cenários são criados em estúdio. O espaço urbano é deliberadamente deserto, sombrio, e distante do parâmetro real<sup>5</sup>.

A segunda fase, coincidindo com o período do imediato pós-guerra, de 1946 a 1949, caracteriza-se por mais realismo e menos romantismo. O "perigo" passa a ser metafórico e visualmente representado em cenas externas, descritas por Vernet (1993) como uma "*arquitetura grandiosamente desumana*" (p.22). Os espaços desabitados, sombrios edifícios de escritórios, casas abandonadas, hotéis misteriosamente desertos

substituem o "quarto fechado" tão comumente utilizado como elemento causador de sensações claustrofóbicas. Fundamentalmente, o que o *noir* estabelece é que o "quarto vazio" não pode ser mais interpretado como fator conotador de mistério ou perigo iminente. Este não contém mais nenhuma surpresa, portanto não pode esconder coisa alguma. O perigo agora mora nas ruas e becos da cidade. O enfoque, tanto na literatura de Hammett quanto no cinema, é dado ao crime, à corrupção política e à rotina policial. Sendo o mundo do pós-guerra influenciado por uma larga escala de racionalidade burocrática, cabe, portanto, aos veículos representativos e artísticos registrar tanto o ressentimento quanto a resignação advindas da guerra. É desse modo que a relação entre o gênero *noir* e o espaço urbano, como veremos adiante, começa a ser formada e consolidada<sup>6</sup>.

O terceiro período compreende os anos entre 1949 e 1953. Nessa fase a ação psicológica e o impulso suicida predominam. Aqui o potencial dramático da locação - agora já utilizada no lugar dos cenários montados em estúdio - torna-se essencial para uma interpretação mais naturalista. Um papel mais realista para os indivíduos que habitam a cidade moderna americana passa a ser uma necessidade narracional conseguida com a melhoria dos recursos técnicos. Muitos críticos denominam essa fase<sup>7</sup> como a fase "B" do cinema *noir*<sup>8</sup>.

5. São exemplos dessa fase: *The Big Sleep* (A Beira do Abismo, Howard Hawks, 1939), *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (O Destino Bate à Sua Porta, Tay Garnett, 1946).

6. Filmes como *The Killers* (Assassinos, Robert Siodmak, 1946), *Brute Force* (Brutalidade, Jules Dassin, 1947), *They Leave by Night* (Filhos da Noite, Nicholas Ray, 1949) são exemplos dessa fase.

7. São exemplos: *Gun Crazy* (Mortalmente Perigosa, Joseph H. Lewes, 1950), *Sunset Boulevard* (Crepúsculo dos Deuses, Billy Wilder, 1950), *The Big Heat* (Os Corruptos, Fritz Lang, 1953). (MOREIRA, 1988)

8. Os filmes considerados "B" (do inglês Budget) eram aqueles produzidos com pouco recurso financeiro e, conseqüentemente, com atores não muito famosos.

### 3 - FONTES DE INFLUÊNCIA DO NOIR

É preciso esclarecer que os filmes *noir* não devem ser classificados rigidamente dentro dessa divisão cronológica. Essa classificação demonstra apenas uma tendência técnica e narracional na produção, em períodos distintos. De acordo com alguns críticos e estudiosos, apesar de ajudar, esta divisão cronológica não tem muita importância (SCHRADER, 1972; CROWTHER, 1988; THOMAS, 1992). O mais importante para tais críticos é a gênese do filme *noir*, que pode ser encontrada tanto no expressionismo alemão das décadas de 10 e 20 quanto nos filmes americanos de detetive da década de 30 ou no neo-realismo italiano durante e após a II Grande Guerra.

A questão do estilo, dessa maneira, passa a ser fundamental na busca pelas origens cinematográficas do *noir*. Sua forma visual diferente - advinda talvez de uma combinação de tendências visuais distintas - pode conduzir à elucidação do problema. Se, por exemplo, considerarmos a iluminação, chegaremos ao expressionismo alemão (incluindo os chamados *street films*) como base de uma influência. Por outro lado, considerando-se as locações urbanas constantes e a tentativa de produzir histórias que narram a realidade do dia-a-dia, chegaremos aos filmes neo-realistas italianos do período do pós-guerra e também à forma narrativa documental, que estabeleceu técnicas modernas de filmar como o uso de locações em filmes como *Boomerang (O Justiceiro)*, (Ellia Kazan, 1947), *The Naked City (Nos Bastidores de Nova York)*, (Jules Dussin, 1948), e *Panic in the Streets (Pânico nas Ruas)*, (Ellia Kazan, 1950). (TELOTTE, 1989)

Locados em espaços urbanos noturnos, esses filmes dramatizam as conseqüências de uma obsessão. Eles mostram mundos privados completamente transformados, virados de cabeça para baixo, de uma maneira rigorosamente controlada por meio da fotografia. Com o seu uso contrastante de sombras, distorções angulares no quadro e locações significativas, os filmes acabam por lembrar o expressionismo alemão. Referindo-se ao filme *M (O Vampiro de Düsseldorf)*, Fritz Lang,

1931), Hirsch (1981) explica a relação entre o *noir* e o expressionismo alemão.

O protagonista de *M* é um assassino de crianças fugindo de grupos de criminosos e da polícia, que estão determinados a capturá-lo. À medida que seus perseguidores o cercam, as ruas da cidade tornam-se mais sombrias e solitárias. [...] as ruas escuras, a área abandonada onde o homem perseguido se refugia, os quadros dentro de quadros que parecem encurralar o personagem nos cantos de parede, tudo reflete a agitação íntima do assassino. Esses primeiros filmes expressionistas, com seus atormentados protagonistas fugindo de uma sociedade estranha e seus cenários urbanos estilizados, exerceram uma profunda influência tanto na matéria tratada quanto no visual do filme *noir* americano (p.57). (Tradução minha).

Do ponto de vista narrativo, Hirsch (1981) entende o porquê de alguns estudiosos relacionarem o *noir* ao neo-realismo. Foi, sem dúvida alguma, o filme *noir* que, influenciado pela forma literária das histórias de detetives, popularizou a "voz em *off*" e o *flashback*, como artifícios normativos da narrativa fílmica, transformando sua linearidade tão convencional àquela época e desenvolvendo uma subjetividade maior ao posicionamento de câmera. Telotte (1989) classifica o gênero *noir* em quatro tipos, de acordo com sua forma narrativa: (1) a narrativa clássica em terceira pessoa, (2) o estilo *voice-over flashback*, ou seja a narração em *off* geralmente na primeira pessoa, (3) a técnica da "câmera subjetiva", e (4) em forma de documentário. Alguns autores, como Christine Gledhill (apud TELOTTE, 1989, p.15), descrevem o enredo típico do filme *noir* como sendo "[...] uma luta entre diferentes vozes pelo controle sobre a narração da história" (Tradução minha).

Enquanto a narrativa fílmica clássica em geral tenta ocultar seu ponto de vista - encobrir a realidade - esses filmes revelam os seus, e nessa revelação encontra-se sua verdadeira força. Porque o que os impele e forja seu mais forte apelo é o permanente desejo de fazer valer sua própria visão da verdade, sua visão particular como alternativa contrária à visão geral, supostamente objetiva (TELOTTE, 1989, p.16). (Tradução minha).

Para Moreira (1988),

[...] o Neo-Realismo italiano, o interesse pela psicologia, a desilusão do pós-guerra, a depressão americana, o medo de uma explosão nuclear, a readaptação de veteranos de guerra (tema usado em vários filmes noir), a moral ambígua de uma sociedade em mudança e a disputa do mercado de trabalho pela mulher (p.12).

são os fatores que contribuíram para o aparecimento do filme noir americano. Moreira concorda que o filme noir faz parte de "[...] um dos períodos mais criativos do Cinema Americano". Ele atesta que "No cinema noir não existem heróis: ou o personagem principal cai em desgraça, envolvido por uma mulher fatal, ou, então, nem ele próprio acredita na honestidade da sua causa" (p.11). Segundo o próprio Moreira, este é "um cinema sem esperança".

Dessa maneira o filme *noir* tornou popular uma variedade de técnicas documentais que influenciaram todo o senso sobre realismo cinematográfico, e foi considerado mais realista do que alguns filmes de outros gêneros hollywoodianos (TELOTTE, 1989). Contudo Hirsch (1981) ressalta a maneira "exageradamente forçada" com que essa relação vem sendo estudada. Para ele, como uma parte dos filmes *noir* é produção de estúdio, e até mesmo a cidade nesses filmes consiste em não mais que algumas ruas desertas, e não existe um senso de "vida", de realidade, não se pode generalizar todo um gênero como influenciado fortemente pelo neo-realismo. Segundo ele, esses filmes têm um ritmo totalmente diferente dos filmes neo-realistas, nos quais a "efevercência" da cidade real é fielmente representada em toda a sua forma e movimento.

#### 4 - NOIR: ESTILO VISUAL OU GÊNERO?

Telotte (1989) chama a atenção para o fato de que análises prévias, no geral, tenderam a estudar o filme *noir* sob o ponto de vista do seu estilo, da sua forma, ou, ideologicamente, sob o ponto de

vista da verdade, isto é, de como o filme *noir* reflete os elementos mais "obscuros" da cultura americana. No entanto ele argumenta que esses dois enfoques estão ligados e que se completam.

Telotte considera o filme *noir* auto-reflexivo. Ele argumenta que, por sua exploração de detalhes narrativos, o filme *noir* deve ser estudado separadamente do "produto comum hollywoodiano", pois, na sua opinião, o *dark cinema* deve ser considerado uma versão alternativa para o estudo da cultura americana. Bordwell (1985), contudo, discorda, ponderando que os filmes do gênero são tão americanos, do ponto de vista comercial, quanto qualquer outro produto hollywoodiano. Bordwell destaca o fator econômico - o valor comercial - do produto da indústria cinematográfica como sendo primordial para o aparecimento ou desaparecimento de qualquer gênero ou tendência filmica. Tudo é produzido pela indústria e sua produção é consequência direta da capacidade de gerar um retorno financeiro.

Em contrapartida, Palmer (1994) argumenta que o filme *noir* não se estabeleceu como uma categoria de produção nos EUA durante o período clássico. A noção de *noir* foi, ao contrário, um produto *post facto*, uma denominação que surgiu de uma crítica mais profunda, sob uma diferente perspectiva, para chegar ao entendimento da evolução artística do cinema americano. Segundo Palmer, a maioria dos filmes americanos do período não era *dark*. Sendo assim, como se poderia responsabilizar unicamente os descontentamentos e preocupações do pós-guerra como o causador do filme *noir*? Se esse fato procedesse, todos os filmes do período, ou sua maioria, seguiriam a mesma tendência. Na sua opinião, o aparecimento do filme *noir* pode ser melhor explicado por uma mudança de preferência da audiência. Palmer conclui que o filme *noir* não se constitui em um elemento de representação advindo de uma reação direta ao material-histórico, mas sim de uma resposta aos desejos e expectativas de uma audiência por um produto diverso dos melodramas, musicais e comédias da época.

Ao examinar um gênero fílmico, podemos entender como seus filmes elaboram sobre vários aspectos da realidade contemporânea, na tentativa de reproduzir em imagens essa mesma realidade. No entanto, não é preciso interpretar os filmes unicamente como "reflexos" do seu momento histórico. O cinema reflete as preocupações, ansiedades, sonhos, e pesadelos da sociedade que reproduz. Contudo, como todo produto cultural, eles são construções mecânicas e artísticas, isto é, moldam o material social, no intuito de criar efeitos específicos, de acordo com a vontade do cineasta (PALMER, 1994). Se o resultado obtido é o mesmo intencionado e se o espectador faz a mesma leitura, é outra estória.

Enquanto alguns consideram o *noir* como um gênero, podendo ser identificado por suas próprias convenções fílmicas, outros o vêem como nada mais do que um ciclo limitado de filmes, um "estilo de filmar", com algumas características comuns, buscando representar alguns elementos sociais específicos de uma época determinada da história americana.

Em suma, diante de tal polêmica, cabem aqui duas opções principais: (1) considerar o *noir* como simplesmente um ciclo de filmes com características comuns, que floresceu no pós-guerra, tomando emprestados elementos narrativos de vários gêneros anteriores a si próprio; ou (2) aceitá-lo concretamente como gênero, com características específicas e independentes, e que, como tal, aparece, desaparece e reaparece de acordo com os princípios usuais de popularidade. Aqueles que acreditam que o filme acontece de acordo com o seu tempo, retratando apenas os anseios e as perspectivas culturais da atualidade, concordam com a primeira opção; enquanto outros acreditam que, vistos em grupo, esses filmes demonstram uma insuperável característica narracional, única para um gênero específico de filmes, e que o "espírito" *noir* está sempre e repetidamente ressurgindo em filmes recentes, como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987), ou *Angel Heart (Coração Satânico)*, Alan Parker, 1987) entre outros.

## 5 - A CIDADE NOIR

O filme *noir* incorporou diferentes técnicas e estilos às imagens para retratar a cidade construindo um significado ideológico para o espaço urbano e introduzindo o conceito de "cidade selva", tão comum aos textos literários contemporâneos. Essas são imagens produzidas sob a influência dos problemas urbanos e à luz de fatores políticos, históricos e econômicos específicos. O que é certo, analisando-se a filmografia desse gênero, é que esses filmes representaram não o lugar da infância, ou o lugar ideal onde se viveu e que foi deixado um dia, nem o lugar para onde se deseja retornar, mas a "cidade americana" por excelência e os seus problemas de crescimento urbano (MACCANNELL, 1993).

Nesse gênero, a narrativa é manipulada de forma a evidenciar os conflitos sociais e urbanos. A *mise-en-scène* é construída por elementos como a luz dos postes de rua refletindo círculos luminosos no pavimento úmido, sinais luminosos em neon, carros percorrendo ruas sombrias na madrugada, que preparam o espectador para o imprevisto, para os crimes, tão constantemente associados à vida da metrópole. Analogias entre o crime e a cidade são uma regra e sugerem a existência de relações distintas emergentes a partir da interação dos habitantes com o meio. A cidade reflete a imagem de uma sociedade eternamente em mutação, no qual os personagens lutam pela sobrevivência do dia-a-dia e são expostos a todas as formas de pressões - social, econômica e física.

Creio que as cidades estão tão vinculadas às imagens, tão expressas através de imagens, que a linguagem torna-se insuficiente. [...] A descrição das cidades é uma arte com a qual se depara muito raramente. Normalmente, a descrição de uma cidade não pode ser captada em sua totalidade porque há demasiadas coisas que somente podem ser percebidas através do olfato, do ouvido, da vista, e do estar ali [...] mas, sobretudo, da vista (WENDERS, 1994, p.90).

É interessante notar que para explicar as origens cinematográficas do *noir*, autores como Hirsch (1981) utilizam-se de passagens fílmicas em que a

cidade é o principal elemento. Verdadeiramente, a cidade como elemento não apenas estrutural, mas narrativo, e textualmente abstrato, torna-se o "pivô" para a narrativa fílmica. A cidade no filme *noir* é uma imagem da qual não se escapa; sua presença é parte integral da trama. É a partir da cidade que o *noir* se estrutura e, conseqüentemente, concretiza seu estilo.

O filme *noir* registrou a degradação da metrópole acompanhando a sua transformação e a deteriorização do espaço social. No final dos anos 40, quando o filme *noir* atingiu o auge de popularidade, os EUA experimentavam acentuada urbanização. Cada vez mais os americanos passavam a habitar nas cidades (REID; WALKER, 1993).

Nos primeiros filmes do gênero, como *The Big Sleep* (*À Beira do Abismo*, Howard Hawks, 1939) e *The Maltese Falcon* (*Relíquia Macabra*, John Huston, 1941), a representação do espaço é inteiramente uma questão de interiores. Esses dois filmes, que são arquétipos das histórias de detetive particular, admitem o mundo exterior apenas em pequenas doses, como, por exemplo, a vista da cidade de São Francisco através da janela do escritório de Sam Spade, em *Relíquia Macabra*. A cidade aqui se parece com uma pintura, dada sua inércia, distância e imobilidade. Hirsch (1981, p.78-79) chega à mesma conclusão analisando outros dois filmes:

A cidade em *The Blue Dhalia* é talvez a mais distante da realidade física entre as cidades imaginárias dos primeiros filmes *noir*. Um quarto de hotel, o *nightclub* Blue Dhalia, fragmentos de rua alinhados com edifícios apáticos, tudo parece distante do mundo real, suspenso pela imaginação dos cenógrafos de Hollywood. O mundo do filme é confuso e sufocante sem uma réstia de luz do dia ou natureza, e forma, por isso, um quadro adequado para o pequeno enredo inventado por Raymond Chandler. [...] *The Big Clock*, de John Farrow, abre com uma visão panorâmica de Nova Iorque à noite, seus edifícios gigantescos brilhando esplendidamente sob as legendas. Após os créditos, a câmera move-se para a direita, aproximando-se em *zoom* de um dos edifícios da cidade. Enquanto a câmera se move para dentro e através da janela, o filme dissocia-se do mundo real para o fabricado no estúdio (Tradução minha).

Os filmes rodados em locações, sem dúvida alguma, têm uma textura diferente da austeridade encontrada nos de estúdio. No entanto o realismo não se ressentem em nenhum dos casos. Para sustentar a narrativa realista, outros elementos entram em ação (COSTA, 1993).

Esses filmes criam mundos fechados para os quais, tem-se a impressão, o tempo não passa. A cidade é um conjunto de edifícios locados em ruas desertas, onde um silêncio mortal, vez por outra, é quebrado por um "roncar" de carros ou um som abafado de um tráfego invisível. Temos, no entanto, a impressão de que não existe nenhum outro mundo afora o que nos é mostrado na tela, e não existem outras pessoas além dos protagonistas do filme. Esses filmes de obsessão e autodestruição são criados como num vácuo aterrorizante: espaços sem vida e ruas desertas.

Segundo Hirsch, a cidade fílmica, seja ela uma construção de estúdio ou uma locação, é meramente uma farsa, um "eco" da cidade real. New York em *The Naked City* (*Nos Bastidores de Nova York*, Jules Dassin, 1948), e Londres, de *Night and the City* (*Foragidos da Noite*, Jules Dassin, 1950) são extraordinários *backgrounds* que refletem o aprisionamento, ou melhor, a armadilha a que os "heróis" do filme *noir* estão constantemente e irremediavelmente expostos.

## 6 - A NARRATIVA NOIR E O URBANO

A história do filme *Double Indemnity* (*Pacto de Sangue*, Billy Wilder, 1944) acontece na cidade de Los Angeles em 1938. Desde o início, a cidade predomina. Um carro em alta velocidade percorre ruas escuras e úmidas, parando diante de um edifício público. Um homem desce do carro, entra no edifício, dirige-se ao elevador e por fim entra em seu escritório. Fecha a porta, às suas costas, anda até a mesa e acende uma luminária. Senta, folga o nó da gravata, acende um cigarro, liga o gravador e começa a narrar a sua história, a história de um sinistro love affair. Nesse momento sua face suada e cansada é

enquadrada e ouvimos sua voz ofegante dando início à narrativa em *off*: *Tudo aconteceu em maio último...* A imagem dissolve-se para uma cena urbana. A partir desse momento o espectador "ouvirá" lentamente o que verá desenrolar-se na tela.

Dó começo ao fim, em *Double Indemnity*, o espectador presencia cenas urbanas e ouve referências sobre o espaço nas vozes dos personagens. Quando Phyllis (Barbara Stanwick) fala com Walter (Fred MacMurray) de um telefone público e combina o assassinato de seu marido, a referência ao plano de assassinato é à rua onde este deverá ocorrer: *Ainda a mesma rua escura?* Em outra ocasião, quando Walter se esconde no carro de Phyllis, a narrativa em *off* descreve os seus sentimentos naquele momento. A referência mais forte é à rua escura onde deverá acontecer o crime: *...O tempo todo eu fiquei pensando naquela rua escura enquanto íamos para a estação de trem...* E ainda, após voltar ao seu apartamento e checar o seu álibi, Walter desce à rua e, enquanto o vemos caminhar, ouvimos sua voz em *off*: *Ja disse tudo. Não escapou nada, não tinha nada que nos denunciasse. E, ainda, Keyes, enquanto eu ia andando pela rua para a farmácia, algo me ocorreu que tudo iria dar errado. Parece loucura, Keyes, mas é verdade. Eu não conseguia ouvir meus próprios passos. Era o andar de um homem morto.*

Em alguns momentos do filme, as referências ao espaço externo e à cidade são associadas não ao perigo, mas à segurança dos personagens. Quando Phyllis e Walter querem encontrar-se a salvo, é em público que o fazem, numa mercearia de bairro. É como se a cidade disfarçasse, escondesse todos os seus atos e pensamentos hediondos. De certa forma, o tumulto urbano dos locais públicos os protege. Em *Double Indemnity*, a cidade de Los Angeles é fotografada de uma maneira estilizada, mantendo, no entanto, vestígios da Los Angeles real. Suas ruas e casas não são criação de estúdio (HIRSCH, 1981).

O suspense criado no filme *noir* é conseguido através de um artifício em que momentos de tensão são intercalados por períodos de calma e

tranqüilidade como se esses preparassem o personagem - e o espectador - para a próxima carga de tensão. Dessa forma, o suspense cresce do início ao fim. Em *Double Indemnity*, constatamos uma série de contrastes visuais entre o dia e a noite. A cena inicial, por exemplo, em que o carro de Walter percorre em velocidade as ruas à noite, é seguida pelo *flashback* iniciado em uma tarde ensolarada: dia contrastando com noite, nessa ida e vinda sequencial, onde o passado intercepta o presente. Carrière (1994, p.118) explica:

Mesmo um breve interlúdio diurno quase sempre parece essencial, tanto para os cineastas como para os cinéfilos, até nos mais escuros filmes *noir*. É como se uma resistência ao movimento, uma impressão do tempo se movendo em passo de caracol, como o calmante entorpecido que se experimenta entre estados de sonolência. Uma sensação de que as estrelas estão se movendo, de que o próprio tempo está descansando, de que talvez não estejamos envelhecendo. A imagem de um dia entre duas noites - uma rua, uma montanha, uma cena num trem - é um toque de trombeta, o soar de um alarme, o cacarejar de um galo, acordando bruscamente todos os impulsos, as sensações energéticas que no nosso íntimo procuram dormir quando a luz se apaga.

Além da voz em *off* ser comumente utilizada como mecanismo condutor da narrativa *noir*, o *point-of-view-shot* - o recurso de câmera através do qual o espectador tem a sensação de estar vendo o que o personagem vê - tem também a sua utilidade. No primeiro terço do filme *Dark Passage* (*Prisioneiros do Passado*, Delmer Daves, 1947), que é filmado sob o ponto de vista de um dos personagens (Vincent Parry), interpretado por Humphrey Bogard, imagens de braços, pés, sombras, a fumaça de um cigarro, correspondentes aos movimentos do personagem aparecem em primeiro plano.

O ponto de vista subjetivo, que predomina em *Dark Passage*, interpreta a maneira como vemos o mundo e como somos vistos. A câmera assume uma posição privilegiada, coincidindo com a posição do próprio narrador. Esse recurso se mantém quase imperceptível ao espectador e ressalta as par-

tes do *cityscape* que não seriam vistas se mostradas por outro ponto de vista. Apesar desse recurso parecer-nos invisível, é desenhado para evidenciar a perspectiva do espectador. Esse ponto de vista fílmico implica o fazer o espectador ver através dos olhos do personagem. Este tem uma visão determinada de como o mundo e o tempo se desenvolvem objetivamente (TELOTTE, 1989, p.139-140).

Novamente aqui a imagem da cidade tem uma função. Em contraste com o que acontece em *Double Indemnity*, onde em alguns momentos a cidade é o refúgio dos personagens protagonistas, aqui ela representa um perigo iminente, o local onde os segredos mais íntimos ficam expostos. Imagens da cidade em *Dark Passage* aparecem em várias ocasiões durante o filme. Quando Parry está sendo levado à casa de Irene Jansen (Lauren Bacall), a cidade de São Francisco predomina em cena. Imagens da cidade aparecem novamente através do vidro do táxi onde está Parry, em outro momento do filme. Em outra cena, Parry, ameaçado por um chantagista, entra em seu carro e a cidade serve como *background* ao seu percurso. E ainda quando da fuga de Parry sobre o telhado do edifício, logo após a morte de Madge (Agnes Moorehead), a cidade aparece como um inimigo onipresente o qual Parry continua tendo que enfrentar. Ele desce pela escada de incêndio e corre para a rua. A cidade, e seu grande movimento de carros e transeuntes, parece persegui-lo. A cidade, nesse caso, representa o perigo constante e iminente.

## A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O cinema *noir* nos mostra o mundo real sob uma diferente perspectiva. O espaço urbano que nos é familiar é "apresentado" na tela intrigantemente em uma fotografia escura que torna o dia-a-dia subitamente macabro. Como escreve Geada (1978, p.56): "*Pouco importa que estejamos em Chicago, São Francisco, Nova Iorque ou Los Angeles. Na América todas as grandes cidades se pintam com as cores das trevas e da amargura*".

Alguns críticos têm sugerido que os filmes expõem os espectadores a situações especiais em relação ao mundo real. Apesar de verem o mundo com familiaridade, e de uma maneira global - completa -, o espectador sabe que o "mundo fílmico" é especialmente construído para ele. Mesmo ciente disso, ele se relaciona com as imagens como se estas fossem reais, pois elas estimulam os sentimentos - medo, desejo, etc. Claro que essa relação é imaginária. A relação espectador/filme é baseada em imagens, e é, portanto, simbólica. A chave para se preservar essa característica, essa relação tão próxima entre espectador e filme na narrativa clássica é o personagem. Através da identificação do espectador com a figura central do filme, que serve como instrumento de reflexão sobre a nossa própria identidade, é que se tem a impressão de que o mundo mostrado na tela é real; não uma criação simbólica, mas uma extensão da realidade (TELOTTE, 1989; COSTA, 1993; 1994). O filme *noir* consegue manter e ainda estreitar essa relação. Ele concebe, com todos os seus recursos, imagens próximas da realidade: imagens que apresentam o espaço em que vivemos de uma maneira direta. O espectador vive a cidade *noir* por completo, já que se associa a essas mesmas imagens na realidade.

## BIBLIOGRAFIA

- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. (Ed.). *The classical Hollywood cinema: film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.
- COSTA, M. H. B. V. *The implications of the introduction of colour in the cinema: interrelations of technologic, economic and aesthetic factors*. Dissertação (Mestrado) - University of Sussex, Inglaterra, 1993.
- \_\_\_\_\_. A Cidade e sua Imagem. *Caderno Norte-Rio-Grandense de Temas Geográficos*, Natal, v.8, n.1, p. 45-53, 1994.

CROWTHER, B. **Film noir: reflections in a Dark Mirror**. Londres: Columbus Books, 1988.

GEADA, E. **Cinema e transfiguração**. Lisboa: Horizonte, 1978.

HIRSCH, F. **Film noir: the dark side of the screen**. San Diego: A. S. Barnes, 1981.

MACCANNELL, D. Democracy's turn: on homeless noir. In: COPJEC, J. **Shades of noir**. Londres: Verso, 1993. p.279-298.

MOREIRA, I. O Brilho Noir. **Cinemin**, v.46, n.5, p. 11-12,1988.

PALMER, R.B. **Hollywood's dark cinema: the American film noir**. Nova York: Twayne Publishers, 1994.

PLACE, J. A.; PETERSON, L. S. Some visual motifs of film noir. In: NICHOLS, B. (Ed.). **Movies and methods**. Londres: University of California Press, 1976. v.1.

REID, D.; WALKER, J. L. Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the abandoned city of the forties. In: COPJEC, J. **Shades of noir**. Londres: Verso, 1993. p. 57-96.

SCHRADER, P. Notes on Film Noir. **Film Comment**, v. 8, n.1, p. 8-13, 1972.

TELOTTE, J.P. **Voices in the dark: the narrative patterns of film noir**. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

THOMAS, D. How Hollywood Deals with the Deviant Male. In: CAMERON, I. (Ed.). **The movie book of film noir**. Londres: Studio Vista, 1992. p. 59-70.

VERNET, M. Film Noir on the Edge of Doom. In: COPJEC, J. **Shades of noir**. Londres: Verso, 1993.

WENDERS, W. Entrevista a Hans Kollhoff. Tradução de D. T. Di Giuseppe. **Espaço e Debates**, ano 14, n.38, 1994.

#### BIBLIOGRAFIA

HORTWITZ, D. **STYLED THOMSON & CO.**  
The classic Hollywood cinema film noir and the  
criticism of the 1940s. *Journal of American Studies*,  
1994, v. 28, n. 1, p. 1-15.

CAFFRETTI, J. **A linguagem do cinema noir**. Rio de  
Janeiro: Faperj, 1994.

CLARK, M. **The implications of the introduction  
of color in the liberal representation of the American  
film noir**. *Journal of American Studies*, 1994, v. 28,  
n. 1, p. 16-30.

CLARK, M. **The implications of the introduction  
of color in the liberal representation of the American  
film noir**. *Journal of American Studies*, 1994, v. 28,  
n. 1, p. 16-30.

CLARK, M. **The implications of the introduction  
of color in the liberal representation of the American  
film noir**. *Journal of American Studies*, 1994, v. 28,  
n. 1, p. 16-30.

A TÍTULO DE CONTRIBUIÇÃO

O cinema noir nos Estados Unidos tem sido  
uma forma de expressão. O espaço urbano que  
seu é tratado e "descoberto" no tela noturna.  
O filme noir é uma linguagem que busca a  
liberdade de expressão. O cinema noir é uma  
linguagem que busca a liberdade de expressão.  
O filme noir é uma linguagem que busca a  
liberdade de expressão. O cinema noir é uma  
linguagem que busca a liberdade de expressão.