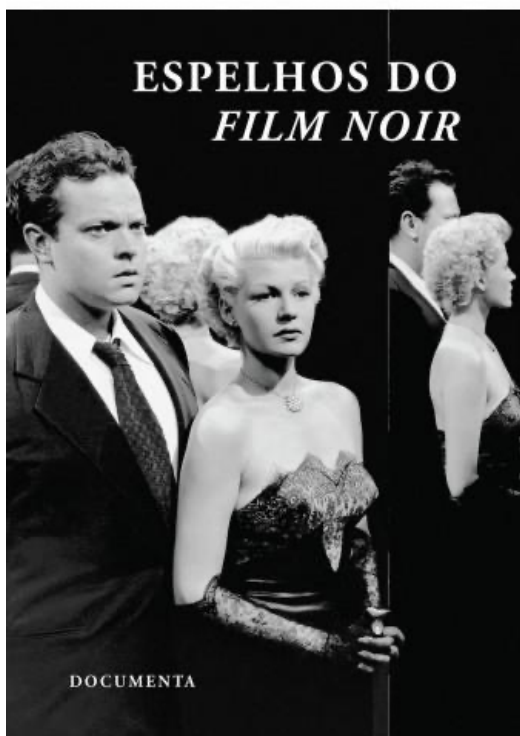


## *The Stuff that Dreams are Made of: Os reflexos do noir*

André Francisco

Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES)  
andrefrancisco@campus.ul.pt  
<https://orcid.org/0000-0002-4188-6384>



Childs, Jeffrey (coord.) *Espelhos do Filme Noir*. 2019. Lisboa: Documenta. 160 pp. ISBN 9789899006157.

O *film noir*, atendendo às suas várias possibilidades de definição, apresenta-se como um conceito complexo, porém passível de identificação por via de vários denominadores comuns que os filmes do género exibem. Por outras palavras, e de acordo com James Naremore (1998), é mais fácil reconhecer o *noir* do que defini-lo. Muitos filmes

característicos deste género são policiais ou *thrillers* americanos, influenciados pelo Expressionismo Alemão e realizados entre 1941 e 1958, período conhecido como o clássico do *noir*. Alguns dos títulos mais emblemáticos são, por exemplo, *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944), *Murder, My Sweet* (1944) e *The Big Sleep* (1946). Visualmente, o *film noir* tende a caracterizar-se pela utilização do *chiaroscuro* e de *flashbacks* para evidenciar noções de fatalismo e pessimismo. Através de protagonistas moralmente ambíguos, o *noir* destaca o lado mais negro da sociedade americana, questionando os alicerces do “sonho americano” (Spicer e Hanson 2013). Por ser um género que espelha as injustiças sociais, ao mesmo tempo que explora questões políticas e psicológicas, o *noir* tem conseguido sobreviver até aos dias de hoje, pois tem-se adaptado à realidade em que se insere, servindo como constante lembrança do mal implícito na organização social.

*Espelhos do Film Noir*, obra editada por Jeffrey Childs e organizada no âmbito do projeto de investigação RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura, sediado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, não se propõe definir exaustivamente o conceito *noir*. Como refere a nota introdutória ao volume, o livro procura “abordar o *film noir* não apenas como um modo possível de filmar o mundo, mas como uma tentativa de compreender a natureza visível do mundo”, isto porque “mais do que qualquer outro género ou modo cinematográfico, [o *film noir*] reinventa o questionamento ontológico da superfície e da cultura da (produção da) imagem” (p. 8). Nessa tentativa, a figura do espelho e outros objetos refletores, como janelas, ecrãs e câmaras, bem como efeitos de espelho, como a repetição e o duplo, constituem o ponto de partida para análises que procuram estabelecer pontes de significado entre várias obras do *noir*.

Em termos estruturais, a obra encontra-se dividida em duas partes. Uma primeira, intitulada “Reflexos do *Film Noir* Clássico”, que se foca em filmes realizados no período clássico do *film noir* (1941–1958), nomeadamente *The Mask of Dimitrios* (1944), *The Lady from Shanghai* (1947), *In a Lonely Place* (1950), *House by the River* (1950) e *Angel Face* (1953), e uma segunda, com o título “Imagens Persistentes”, que trata do cinema pós-período clássico, olhando, por exemplo, para formas mais contemporâneas do *noir*, como é o caso dos filmes *Femme Fatale* (2002) e *Passion* (2012), e para a sua influência noutros meios

audiovisuais, como é o caso da televisão, através da série *True Detective*. Em cada uma das partes são-nos apresentados quatro ensaios de autores distintos.

O primeiro, intitulado “Autobiografias: filmar a escrita e escrever o filme em Ray, Lang e Negulesco”, de José Bértolo, analisa os filmes *In a Lonely Place* (1950), *House by the River* (1950) e *The Mask of Dimitrios* (1944). O autor começa por referir uma das particularidades do *film noir*: “um género que, com uma frequência assinalável, tem na sua origem um mesmo acontecimento de natureza disruptiva: um crime” (p. 13). A sua análise estabelece uma relação entre os três filmes e a temática do volume com base no efeito espelho latente nos três protagonistas dos filmes, todos eles escritores que deixam a sua escrita ser influenciada por experiências de vida, neste caso, pelo crime. Numa segunda instância, o autor assinala o desdobramento dos protagonistas. No caso de Dixon Steele e de acordo com Bérnard da Costa (p. 22), a personagem seria uma imagem refletida do realizador, Nicholas Ray. Já no caso de Stephen Byrne, este desdobra-se enquanto personagem do livro que começou a escrever após o crime. Assim, o texto de José Bértolo destaca-se por atentar à relação que o género estabelece com a escrita enquanto processo reflexivo da existência e demanda pessoal por uma significação e uma ética.

Por sua vez, o texto de Guillaume Bourgois, “Blonde is the ultimate noir: *The Lady from Shanghai* (A Dama de Xangai, Orson Welles, 1947)” também procura destacar como as personagens em *The Lady from Shanghai* funcionam como duplos umas das outras, remetendo para a noção de espelho. Bourgois parte da ideia da *femme fatale*, clarificando, elucidativamente, o papel destas personagens nos filmes *noir* de, estrategicamente, seduzir os homens e colocá-los em situações comprometedoras e, muitas vezes, mortais. Salienta ainda como Elsa (a *femme fatale*) pode ser entendida como duplo de Arthur (o advogado), bem como George Grisby (o mandante do crime) é duplo de Arthur. Todos eles integram uma rede de “duplos capitalistas”, construindo “uma Totalidade que se confunde com a máquina capitalista americana” (p. 45). Elsa, por exemplo, procura apoderar-se do dinheiro do marido, enquanto Grisby pretende simular a sua morte para coletar o dinheiro do seguro de vida. Para além destas relações, é analisada a última sequência do filme, onde se estabelece a oposição entre duas lógicas: “uma lógica de superposição das imagens e uma lógica de desmultiplicação cubista de diferentes ângulos” (p. 47) que procuram

recriar “minicenas cinematográficas que parecem vindas do cinema primitivo” (p. 47), evocando o princípio de Deleuze em relação ao jogo entre atualidade e virtualidade. Além de estabelecer um encontro entre o mundo dos espelhos e o mundo representado no filme, os espelhos podem ser entendidos como metáforas de que a imagem cinematográfica se realiza quando o virtual e o real se encontram. A sequência remete, também, para a ideia de distorção dos corpos e da realidade que o reflexo pode produzir. Tal estabelece uma ligação entre o texto de Guillaume Bourgois e o de Jeffrey Childs sobre o fenómeno da anamorfose.

“Anamorfose no *film noir*” propõe uma reflexão sobre a presença desta em alguns filmes do género *noir*, considerando que, entre 1930 e 1968, o cinema encontrava-se limitado no que poderia mostrar pelo Hays Code. Desde modo, tudo o que sejam representações sexuais ou de violência no *noir* são exploradas através da luz e da composição. A utilização de espelhos e de reflexos, que, por sua vez, enfatizam a distorção e a incongruência das formas, faz parte dos métodos encontrados por parte dos realizadores *noir* para produzir um efeito dramático, bem como de irrealidade. Partindo desta ideia, o autor refere que “apesar da distorção ótica [...] corporizar a presença mais evidente da anamorfose no *film noir*” (p. 71), é importante ter em conta “o facto deste género fílmico constituir uma meditação sobre a natureza humana, na qual se rompe com a ideia do humano enquanto forma isolada e ideal” (p. 72). Assim, Jeffrey Childs faz uma singular incursão por vários filmes do género para apontar a anamorfose no *noir*, demonstrando que a utilização dos ângulos improváveis, bem como da lógica da distorção fez do *noir* um *locus* para esse fenómeno. Além disso, são consideradas as tendências cinematográficas que influenciaram o género para “incutir uma dimensão anamórfica na arte do cinema” (p. 74). Exemplo disso são os filmes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) e *The Shanghai Gesture* (1941) e apontam-se *Night Moves* (1975) e *Memento* (2000) como filmes herdeiros do *noir* que perpetuam esta dimensão anamórfica.

A presença física do espelho nas narrativas *noir* é analisada por Ricardo Vieira Lisboa, em “‘Não é um reflexo da realidade, é a realidade do reflexo’: alguns protagonistas do cinema de Irving Lerner olham-se ao espelho”. Este foca-se na vida e obra deste realizador americano e na análise de quatro filmes em particular: *Murder by Contract* (1958), de que se estabelece um “paralelo com *City of Fear* [(1959)]”, e de *Edge of*

*Fury* (1958) e *Studs Lonigan* (1960). O objeto espelho ganha destaque na análise, que aponta como este é crucial nas narrativas do realizador enquanto: “espaço de confronto interno, ou inversamente, de autoafirmação, de vaidade, de chauvinismo” (p. 116). O autor ainda destaca o papel de Lerner enquanto “cineasta total” atendendo às várias funções que desempenhou na indústria (realizador, produtor, ator, editor e assistente de realização), “deixando uma marca ténue, mas ainda assim uma marca [na indústria cinematográfica]” (p. 130). Ao fazer de tudo um pouco, acabou por fazer parte de momentos e movimentos importantes na história do cinema, em particular, do cinema independente norte-americano.

Contrariamente aos dois textos anteriores, os trabalhos de Fernando Guerreiro e de Luis Mendonça não se focam na presença física do espelho nas narrativas, mas na *mise-en-scène* dos filmes, destacando alguns elementos composicionais relevantes no *film noir*, como a profundidade de campo, os cortes disruptivos e os efeitos de luz/sombra. Fernando Guerreiro escreve sobre o filme de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, *L'Année Dernière à Marienbad* (1961). Num estilo de escrita muito próprio, começa por observar em “Marienbad como photo-roman noir” o interessante efeito de desdobramento do próprio filme, pois trata-se de um *script* “narrativizado e depois publicado como um *cine-roman*” (p. 90) e um filme. Posteriormente, é apresentada a relação que o filme estabelece com o *noir* e, em particular, a correspondência deste a um “registo de ‘interiores’, sistematicamente ‘claustrofóbico’ [...] e caracterizado por uma ‘profundidade de campo’ plástica e oral esculpida [...] pelo contraste do claro-escuro” (p. 101). Ainda a respeito do aspeto formal de *L'Année Dernière à Marienbad*, o autor destaca a sequência de *travellings* no início do filme e da utilização da *voz-off*, considerando “uma espécie de ‘expansão’ do início de *Citizen Kane* de Welles que cria a atmosfera fluida [...] própria do *noir*” (p. 101).

Já Luís Mendonça, no texto, “*Angel Face*: lições de *mise en scène*”, lança um olhar sobre o papel da *mise-en-scène* em *Angel Face* (1953), de Otto Preminger, atendendo em particular à realização e à montagem, bem como à relevância da banda sonora e da estrutura narrativa. Em relação à realização, o autor refere o plano americano como elemento fundamental da realização de Preminger, usado, especialmente, para enquadrar os casais do filme. É mencionada ainda a rejeição do campo/contracampo, optando o realizador por colocar no “mesmo

plano mais do que duas personagens” (p. 61), recorrendo para isso à profundidade de campo. Deste modo, os diálogos complexos são filmados de forma continuada, enquanto assistimos ao que acontece no segundo plano. Estas escolhas estéticas destacam o “naturalismo fílmico” de Otto Preminger, associado ao teatro. No que diz respeito à montagem, para além de não utilizar alguns dos elementos característicos do *noir*, o *voice-over* e o *flashback*, o realizador, conhecido pelos seus longos *takes*, “procura mascarar os cortes com *dissolves* ou encadeados” (p. 63), de modo a demonstrar uma maior “continuidade no fluxo de ideias e da linha narrativa” (Marner 2007). Quanto à estrutura narrativa do filme, a ausência de tempos mortos cria “no espetador uma dominante sensação de continuidade” (p. 64), explorando a ideia de fatalidade, visto o filme explorar temáticas relacionadas com a queda, a loucura e a morte.

É ainda estabelecida uma relação entre a económica *mise-en-scène* de Preminger e o efeito espelho, assente na repetição do mesmo espaço e do mesmo ator, na mesma posição. O autor refere ainda o papel da figura feminina no filme, tal como Guillaume Bourgois, mas ao contrário do que acontece em *Lady from Shanghai*, onde a mulher, através da sua feminidade e do seu carácter erótico, seduz o protagonista, Mendonça apelida a figura feminina de *Angel Face de fille fatale*, por se tratar de uma filha que orquestra a morte do próprio pai e da sua madrasta (p. 49). Não chegamos a saber os motivos que levam Diane a odiar a sua madrasta ao ponto de a querer matar. Todavia, este enigma, aliado ao seu rosto esfíngico e impenetrável “é fundamental à construção dramática de *Angel Face*, uma vez que torna a relação entre a câmara de Preminger e a sua musa numa forma de exorcismo cinematográfico” (p. 64). Isto é, à medida que a câmara filma Diane, mais o seu interior é revelado, contaminando a *mise-en-scène*, originando uma “valoração estética e moral entre pessoas, espaços e coisas” (p. 64).

As figuras femininas apresentadas por Mendonça e Bourgois das narrativas clássicas *noir* permitem a comparação com a sua representação em filmes contemporâneos, nomeadamente *Femme Fatale* (2002) e *Passion* (2012), analisados por Sérgio Dias Branco. Em “Mulheres especulares: género e desdobramento no *neo-noir* de Brian De Palma”, o autor aborda o *neonoir*, o género surgido após o período clássico assente em temas e sensibilidade *noir* (Conard 2007). Ao apresentar-se como uma continuação/um reflexo do *noir*, o *neonoir*

expande as fronteiras deste, atualizando-o e revitalizando-o (Luhr 2012). Na sua análise de *Femme Fatale* (2002) e *Passion* (2012), Branco sublinha como estes filmes colocam a figura feminina como protagonista, enquanto exploram temáticas como a feminidade e o desejo lésbico. Tal contraria a maioria dos filmes do período clássico, mostrando a exploração de novas temáticas por parte do *neonoir*. É ainda evidenciada a ideia de “meta-noir”, isto é, “filmes *noir* sobre o *noir*, sobre os códigos narrativos e de representação da mulher neste género cinematográfico” (p. 141). O autor refere-se a ambos os filmes como “*neo-noir* conceptual” uma vez que estes delimitam-se “a partir de operações de análise e desconstrução do próprio conceito genérico do *noir*” (p. 135).

O *neonoir* é também o foco do texto de José Duarte, “‘It’s like there was never anything here but jungle’: o mundo (neo)*noir* de *True Detective*”, onde este observa como as séries de televisão, em particular *True Detective* (2014), utilizam certos elementos do *noir*, atualizados para a América contemporânea, para revelar um “mundo obscuro, corrupto, solitário e labiríntico que expõe o outro lado do Capitalismo Americano” (p. 155). O autor começa por contextualizar historicamente o conceito de *film noir* e a relevância do espaço urbano nas narrativas do género, para posteriormente explorar a ideia de que “embora o espaço comum do *noir* seja a cidade, esta não é o único local corrupto e onde a violência impera” (p. 145). É importante destacar ainda o olhar sobre a paisagem, que se torna determinante “para compreender o mundo *noir* do Louisiana que explora o lado mais sombrio da natureza humana” (p. 147). Utilizando o termo “Louisiana *noir*”, José Duarte salienta as narrativas que, tal como *True Detective*, analisam a conexão entre o *noir* e a ficção sulista, indicando que tal “poderá ser entendido como uma forma de subverter o ‘cânone’ do *noir*, mas alimentando-se dele” (p. 148). Ou seja, a série procura explorar uma ideia de mal que se encontra associada a medos “antigos”, especificamente rituais religiosos, abuso sexual infantil e rapto, reinterpretando o *noir* a partir de um mundo polarizado, “onde a luz (e a sua ausência) esconde atos grotescos” (p. 149). Deste modo, enquanto nas cidades *noir* a cidade aparenta oferecer a promessa de uma vida melhor, todavia transforma-se num pesadelo, pondo em causa assim a essência do “American Dream” e criticando os efeitos da industrialização moderna. O Sul dos EUA, em *True Detective*, é um lugar onde “essa primeira promessa não chega sequer a ter lugar”, sendo



apresentado como “espaço onde o ‘American Dream’ não se concretiza” (p. 148).

É evidente que o *film noir* e o *neonoir* continuam a ser matérias relevantes nos estudos fílmicos, atendendo ao número de filmes e séries que continuam a perpetuar e a reinventar os géneros, bem com às importantes problemáticas que tendem a abordar. Autores como Park (2011), Luhr (2012), Short (2019) e Arnett (2020) têm contribuído, nos últimos anos, para a exploração de novas perspetivas sobre este género. *Espelhos do Film Noir* apresenta-se como um dos raros volumes em português que explora esta matéria. Através da temática dos espelhos e dos reflexos, o editor Jeffrey Childs e os restantes autores analisam um vasto número de filmes importantes que vão desde o período clássico até à contemporaneidade. Desta forma, este volume é um importante contributo para os estudos fílmicos pelas novas leituras que apresenta acerca do noir e do *neonoir*, abrindo novas possibilidades de estudo e de diálogo não apenas sobre o noir e as suas diferentes abordagens, mas também sobre a ideia de desdobramento, de duplo e de reflexo.

### Referências

- Arnett, Rober. 2020. *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Childs, Jeffrey (coord.) 2019. *Espelhos do Filme Noir*. Lisboa: Documenta.
- Conard, Mark T. 2007. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington, KT: The University Press of Kentucky.
- Luhr, William. 2012. *Film Noir*. London: Willey-Blackwell.
- Marner, Terence. 2007. *Realização Cinematográfica*. Lisboa. Edições 70.
- Naremore, James. 1998. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, LA: University of California Press.
- Park, William. 2011. *What is Film Noir?* Bucknell University Press.
- Short, Sue. 2019. *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*. Palgrave Macmillan.
- Spicer, Andrew e Hanson, Helen. 2013. *A Companion to Film Noir*. Hoboken, NJ: Willey-Blackwell.