

Bruno Fontes

# Num mundo sempre *noir*

Um estudo do *film noir* moderno, seguido de uma análise  
de *Chinatown*, de Roman Polanski

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2011

Bruno Fontes

Num mundo sempre *noir*

Um estudo do *film noir* moderno, seguido de uma análise  
de *Chinatown*, de Roman Polanski

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2011

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, na área de  
Estudos Fílmicos, apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra sob a orientação do Professor  
Doutor Abílio Hernandez Cardoso

# **Índice**

## **I. Considerações iniciais, 5**

## **II. O film noir clássico**

1. Introdução, 7
2. A origem do termo film noir, 9
3. Origens e influências do film noir, 12
  - 3.1. As origens do film noir clássico, 12
  - 3.2. As influências do film noir clássico, 18
4. A dificuldade da definição do film noir, 24
5. O corpus noir e o cânone noir, 32
6. Film noir, film noir clássico e film noir moderno, 38

## **III. O film noir moderno**

1. Introdução, 42
2. Os anos 60 e 70: um novo momento social para os E.U.A., 46
3. Causas e genealogia do film noir moderno, 49
  - 3.1. *The French connection: a nouvelle vague*, 49
  - 3.2. A película de cor, 53
  - 3.3. A revitalização do cinema de género de Hollywood, 55
  - 3.4. *L'Avventura* epistemológica, 57

4. A consciência do passado, 61

5. Nostalgia, *retro* e *neo*, 66

5.1. O *retro* e o *neo*, 68

5.2. A fórmula e a revisão, 69

#### **IV. Análise de Chinatown**

1. Pretérito Presente: a nostalgia em *Chinatown*, 73

2. A mutilação sacrificial do detective privado, 83

3. Capitalismo, mulheres fatais e Chinatown, 101

4. Conclusão: a eterna zona liminar, 123

#### **V. Considerações finais**, 129

#### **Referências bibliográficas**, 132

#### **Referências filmográficas**, 139

## I. Considerações iniciais

A presente dissertação intenta analisar o movimento cinematográfico que recuperou, a partir do final da década de 60, os temas e os motivos do *film noir* clássico, e que é comumente designado por *neo-noir*.

No primeiro capítulo será feita uma exposição do *film noir* da época clássica. Depois de apresentado o contexto no qual surgiu este termo, serão elencados os factores socioculturais que concorreram para o surgimento do movimento da história do cinema americano que ele designa, bem como as suas características essenciais e influências mais determinantes. Este capítulo terá, sobretudo, a finalidade de estabelecer as razões pelas quais poderemos considerar o *film noir* como “*one of the most amorphous categories of film history*” (Naremore, 1998: 11), evidência que permitirá concluir, contra as convicções de muita da crítica especializada, que o *film noir* não expirou com o desfecho da sua época clássica: antes se estabeleceu, particularmente devido ao intenso criticismo de que é alvo, como um conceito teórico mais vasto cujos contornos serão devidamente aclarados, e que é susceptível de concorrer para a formação de evidências empíricas – ou seja, filmes – produzidas não apenas durante a época clássica do *film noir* mas também **depois**. Iremos denominar essas películas, no presente estudo, de filmes *noir* modernos.

No segundo capítulo será apresentada a forma como surge, a partir do final dos anos 60, um novo influxo do conceito teórico mais vasto de *film noir*: o *noir* moderno. Será destacado o facto de que, mais do que ser uma mera continuação do *noir* clássico, este período está completamente enquadrado num fenómeno cinematográfico mais vasto que ocorreu nos E.U.A., a revitalização genérica, e que, tal como aconteceu com os filmes dos restantes géneros, é patente também nos novos *noir* uma dívida para com as experiências fílmicas levadas a cabo por cineastas europeus alguns anos antes. Em resultado disto, o *film noir* moderno acentua a auto-consciência que algum do *noir* clássico já continha, ampliando essa visão pelo facto de que se torna, para além disso, auto-reflexivo, sendo que muitos dos melhores filmes do início do *noir* moderno se manifestam conscientemente como um *comentário* do *noir* clássico. Esta noção,

coadjuvada por uma essencial nostalgia que transcorre inevitavelmente estas películas, concebe uma visão na qual é patente uma *dúvida* omnipresente acerca da vida moderna.

Como estudo de caso, e acabado exemplo da exposição antes efectuada, será analisado o filme *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

Finalmente, será apresentado um capítulo final com breves considerações sobre o *film noir* moderno produzido depois de *Chinatown*, referindo que, salvas raras e felizes excepções, não testemunha a mesma profundidade dos filmes que o inauguraram. Isto porque a categoria *noir*, em grande medida, tendo passado do estatuto indefinido que detinha no período clássico para assumir contornos de configuração genérica a partir do advento do *noir* moderno, tem vindo progressivamente a tornar-se numa espécie de *label* da indústria cinematográfica, que, sendo fruto de um inventivo *marketing* e de uma tendência actual que o cinema tem vindo a assumir, tem imposto a etiqueta *noir* em filmes incaracterísticos ou ostensivamente “contrafeitos”, que na maioria dos casos fazem apenas meras alusões de efeito ao *film noir* e não têm a mesma auto-reflexividade que garantiu a qualidade e a pertinência dos filmes do período inicial.

## II - O *film noir* clássico

### 1. Introdução

*“O dia ainda vinha longe. A rua estava da cor do fumo. Os meus pés faziam um barulho tremendo ao embater no passeio.”*

Dashiell Hammett, *Colheita Sangrenta* (2009: 5)

*Film noir* (em tradução literal, “filme negro”) é uma terminologia criada depois da II guerra mundial para designar um tipo particular de *thrillers* de crime americanos que evidenciavam acentuadas diferenças relativamente aos filmes que eram produzidos antes do conflito.

Os traços considerados essenciais para a descrição desta categoria fílmica são, em primeiro lugar, o seu estilo visual, descrito por Cardoso (2001) como sendo “*marcado pela predominância de uma tensão entre luz e sombra, visualmente traduzida no efeito de chiaroscuro, e pelo uso frequente de linhas oblíquas e ângulos muito acentuados, que produzem um efeito de desequilíbrio composicional da imagem*”, o que desde logo os converte na antítese dos filmes francamente iluminados e de *mise-en-scène* estabilizada, como eram até ali habituais no cinema produzido em Hollywood. O pendor “experimental” que reconhecemos nestes filmes não pode deixar de estar relacionado com o facto de ter existido, no final anos 30, grande desenvolvimento na tecnologia das câmaras e da iluminação (cf. Walker, 1992: 27), que possibilitou a filmagem “night-for-night” efectuada em exteriores, uma realidade (quase) completamente ausente na década anterior<sup>1</sup>. Esta situação conduz Conard (2007: 1) a afirmar que “*you know a classic noir*

---

<sup>1</sup> Como refere Duncan (2006: 20), se era normal filmar no local durante o cinema mudo, a moda passa nos 30, dado que o equipamento de som era volumoso e barulhento. Daí a explicação para a existência de numerosos filmes de estúdio. Foram avanços tecnológicos, tais como a invenção de câmaras mais leves e móveis, que permitiram aos cineastas a exploração de novas potencialidades. E há ainda que acrescentar que a iluminação característica do *film noir* surgiu por pura necessidade. Em 1941 os EUA entraram na II

*film when you see it, with its unusual lightning (the constant opposition of light and shadows), its tilted camera angles, and its off-center scene composition (...) and the movies attempt to disorient the spectator, mostly through the filming techniques mentioned above”.*

Outro dos traços essenciais do *film noir*, como refere Cardoso (op. cit.) é a aplicação de complexos procedimentos narrativos, tais como a utilização recorrente de cenas de *flashback* e a utilização da voz sobreposta, ou *voice-over*, que tanto pode ser um elemento perturbador na diegese como a única orientação num vórtice narrativo, e que tanto pode sugerir a ilusão como conferir ao enredo o componente real que lhe parece faltar. Basta verificar as formas como é utilizada, respectivamente, em *Fear in the Night*, de Maxwell Shane (1947), ou em *Out of the Past*, de Jacques Tourner, produzido no mesmo ano.

Do ponto de vista temático é frequente a presença obsessiva de um espaço urbano, nocturno, corrupto e opressivo, e também de uma nova imagem de mulher, com uma sexualidade sem remorso e carácter antagónico ao da típica “heroína” de outros filmes: a *femme fatale*. Para o protagonista, aprisionado no centro deste mundo instável e moralmente ambíguo, fica reservado o papel ambivalente de herói-vítima, o que compele a que se atribua ao *noir* uma visão do mundo eminentemente existencial: o protagonista está amiúde enclausurado entre o desejo da sua liberdade pessoal e o carácter inexorável do destino, preso numa armadilha claustrofóbica de pesadelo, solidão e alienação, ou envolvido numa dolorosa confrontação com o seu passado. Perante o antagonismo destas forças, o *film noir* é frequentemente uma arena que configura a inevitabilidade de um destino negro no qual a morte violenta é inevitável. E na qual, segundo Sanders (cf. 2006: 92), um constante pessimismo ceifa toda e qualquer possibilidade de um desfecho feliz.

A generalidade da crítica concorda em assumir que o filme que inicia o ciclo do *film noir* clássico<sup>2</sup> é *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), embora seja, como nota Cardoso (op. cit.), *Citizen Kane*, o célebre filme de Orson Welles realizado nesse mesmo ano, a introduzir no cinema americano o rebuscamento estilístico e a

---

guerra mundial, situação que provocou severos cortes nos orçamentos dos filmes. A fraca iluminação era um recurso que permitia, muitas vezes, esconder o facto de que não havia cenário.

<sup>2</sup> Passaremos a referi-lo assim quando houver necessidade de o distinguir do *film noir* moderno.

complexidade narrativa que estão manifestas no *film noir*. O filme que o finaliza é *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), onde “esse rebuscamento tornar-se-á perversamente excessivo, representando o filme, nesse seu assumido excesso, a degeneração e a morte de um dos heróis existenciais mais caros ao noir, o “hard-boiled detective” (Cardoso, op. cit.).

Portanto, o ciclo está estabelecido entre a quase totalidade da década de 40 e a quase totalidade da década de 50, ou seja, num momento particularmente problemático para Hollywood e para os Estados Unidos, quando a manutenção do Production Code Administration, a morte do *studio system*, a acção repressiva da House of Un-American Activities Committee e o advento da televisão também ocorreram. Cabe ainda acrescentar o contexto da experiência da II guerra mundial, do pós-guerra e do início da guerra fria como fundamentais para entender o fenómeno do período do *noir* clássico na sua totalidade e complexidade (cf. Cardoso, op. cit.).

## **2. A Origem do termo *film noir***

Os cineastas que trabalharam nos filmes *noir* do período clássico não possuíam, no momento em que estavam a produzir estes filmes, qualquer consciência de estar a criar algo de novo. O seu propósito era criar cinema que, transitando pelos vários géneros da forma mais livre possível, conseguisse, fugindo das formas mais convencionais (como os musicais glamourosos ou os melodramas irrealistas), cativar o público com uma temática mais realista e em consonância com os tempos problemáticos que se vivia nos E.U.A., sendo ao mesmo tempo estilisticamente ousados.

A designação que agrega os filmes não foi, pois, originada na indústria do cinema de Hollywood mas sim no criticismo, e não no americano mas no francês. Foi no Verão de 1946, em que, após seis anos nos quais não foi possível assistir a filmes americanos nas salas de cinema de Paris, foram exibidas as películas *The Maltese Falcon*, de John Huston, *Murder, My Sweet*, de Edward Dmytryk, *Double Indemnity*, de Billy Wilder, *Laura*, de Otto Preminger e *The Woman in the Window*, de Fritz Lang, todas de 1944. Não passou despercebido aos críticos franceses que estes novos *thrillers* americanos se

caracterizavam por um claro desvio, tanto a nível narrativo como estilístico ou temático, das produções anteriores ao conflito (cf. Krutnik, 1991: 15), além de que manifestavam, de forma explícita, uma onda de desilusão para com os ideais americanos. Assim, no rescaldo destas exibições, o jornalista e cinéfilo Nino Frank publica na revista de cinema *L'Écran Français* o artigo “*Un nouveau genre “policier” : L’aventure criminelle*”, no qual, dissertando elogiosamente sobre os filmes, enuncia pela primeira vez a expressão *film noir* para os designar<sup>3</sup>, cunhando, como atesta Cardoso (2001), “*uma designação que viria a ser aceite pela generalidade dos historiadores, teóricos e críticos de cinema*”.

Frank intentava descrever, com esta expressão, aquilo que apreendia como sendo “*um novo tipo de filme de crime*”. É estranho que esta afirmação, desde logo enunciada pelos críticos franceses, seja frequentemente descurada nos estudos críticos, quando foi precisamente com o desejo de catalogar e de descrever aquilo que viam como um novo tipo de cinema que levou os críticos franceses<sup>4</sup> a introduzir o termo que hoje o designa, como refere Holt (cf. 2006: 24). A mais visível das mudanças significativas relativamente ao que era norma no sistema de estúdios de Hollywood foi justamente aquela que levou Frank a utilizar a designação *film noir* para os descrever: a sua omnipresente obscuridade, não apenas na própria imagem mas também no enredo e nas personagens. O termo, como aponta ainda Krutnik (cf. 1991: 15), estabelece um vínculo instantâneo destes *thrillers* com a tradição da literatura *hard-boiled* americana, cujas traduções francesas eram publicadas numa célebre colecção da editora Gallimard, coordenada por Marcel Duhamel, e que tinha a denominação de “*série noire*”. Frank tinha efectivamente essa corrente da literatura no pensamento quando usou o termo, já que no artigo, depois de uma breve observação de que na literatura criminal se constatam mudanças paradigmáticas desde que Dashiell Hammett se tornou mais

---

<sup>3</sup> “*In this manner this “noir” films no longer have any common ground with run-of-the-mill police dramas*” (Frank, 1946: 18).

<sup>4</sup> Krutnik (cf. 1991: 229) recorda que houve outros críticos, para além de Nino Frank, que reagiram ao surgimento do *film noir* em França: Jean-Pierre Chartier, “*Les américains aussi font du film noir*”, *Revue du cinema*, no. 2 (Novembro de 1946); Henri François Rey: “*Démonstration par l’absurde: les films noirs*, *L’Écran Français*, no. 157 (Junho de 1948); Pierre Kast, “*Remarques sur le problème du sujet*”, *La nouvelle critique*, no. 5 (Abril de 1949). Esta continuidade vem demonstrar que tanto a utilização do termo *film noir* como o interesse crítico neste tipo de cinema foi, pelo menos em França, vívido e constante.

proeminente do que S. S. Van Dine<sup>5</sup>, postula que estes filmes são o equivalente dessa mutação aplicada ao cinema.

São então estas as circunstâncias em que germina um novo paradigma e uma nova forma de observar as películas “negras” que começaram a surgir no início da década de 1940 em Hollywood<sup>6</sup>, o que comprova que estas sensibilidades externas à indústria, na posição privilegiada que é estar “do lado de fora”, conseguiram olhar para o *film noir* de forma mais crítica do que o próprio país que os produzia. Os franceses “inventaram” o *film noir* americano, porque as condições locais predisuseram-nos a olhar para Hollywood de determinadas maneiras. Como recorda Palmer (cf. Naremore, 1998: 13-15), os franceses sempre olharam para o cinema como uma arte e sempre tiveram uma verdadeira cultura cinematográfica, mas também desejavam readequar o seu cinema artístico através das linhas mais “autênticas” do cinema de Hollywood, pois assim viam o cinema de géneros. Convém ainda recordar que estes filmes também evocavam, como

---

<sup>5</sup> Ou seja, desde que a escola *hard-boiled* começou a ameaçar destronar a escola clássica da literatura de detectives.

<sup>6</sup> É importante referir que – como é normal que tivesse acontecido – não foi em França que, pela primeira vez, alguém se debruçou criticamente sobre estes filmes. Tratando-se de filmes americanos, seria estranho que ninguém, nos EUA, desse por eles. O jornalista Lloyd Shearer publicou na *New York Times Magazine* em 1945, (portanto um ano antes do artigo de Nino Frank), um artigo denominado “*Crime certainly pays on the screen*”. Como se pode desde logo observar, há um certo sabor irónico logo no título, que o texto não trai. Todo o artigo é de facto revelador de uma suspeita acerca deste novo tipo de cinema que o autor cataloga como “*a trend*” (Shearer, 1945: 9). Enumera alguns dos filmes que encaixam nesse *trend* (*Double Indemnity*, *Murder, My Sweet*, *Laura*, etc.), afirma a sua conexão com a literatura *hard-boiled* (“*hard-boiled, gut-and-gore crime stories*”) e tem consciência de que os filmes estão informados pelas novas propostas da psicologia (cf. p. 9). Ao contrário de Frank, Shearer não lhes tece elogios, bem pelo contrário, já que estabelece uma relação de causa-efeito entre estas influências e o facto de os filmes serem essencialmente escapistas: “*Hollywood says the moviegoer is getting this type of story because he likes it, and psychologists explain that he likes it because it serves as a violent escape in tune with the violence of the times, a cathartic for pent-up emotions.*” (Shearer, 1945: 9). Ou seja, qualquer resquício cultural que os filmes possam deter não é importante para Shearer, que, desconfiado das “escolas de pensamento”, está mais interessado em “desmascará-los” como sendo simples uma moda, com o único objectivo de fazer dinheiro. Daí a explicação para o facto de vários estúdios diferentes estarem, numa perspectiva por ele denominada de “*follow-the-leader*”, a fazer, por volta de 1945, filmes *noir*: *Double Indemnity* (Paramount); *Murder, My Sweet* (RKO); *Laura* (20th Century Fox); *The Big Sleep* (Warner); *The Postman Always Rings Twice* (MGM). A tónica geral do artigo recai, então, sobre a ideia de que se trata de uma moda meramente passageira – enquanto for lucrativa. Em nenhum momento Shearer, mesmo que reconheça a novidade existente nestes filmes, intenta catalogá-los para além do epíteto de “*hard-boiled, gut-and-gore crime stories*”.

iremos ver, uma idade de ouro do cinema francês, mesmo que Frank os tenha encarado como uma novidade<sup>7</sup>.

Afirma Vernet, não sem alguma ironia, que o *film noir* “is a great example of cooperation – the Americans made it and the French invented it” (1933: 1).

### **3. Origens e influências do *film noir* clássico**

A partir da designação de Nino Frank apareceram inúmeros estudos críticos sobre o *film noir*, embora até hoje não exista um consenso relativamente à sua definição, nem aos filmes que encaixam no período.

É Spicer (cit. in Palmer, 2006: 187) quem chama a atenção para um dos principais enigmas com que se deparam os historiadores do *film noir* clássico, perguntando como foi possível o surgimento das suas histórias negras, cínicas e pessimistas entre o cinema mais afirmativo e “solarengo” que caracterizava a restante produção de Hollywood.

Apresentada já a conjuntura em que se convencionou utilizar o termo *film noir* para designar estes filmes, impõe-se agora contextualizar as condições nos quais surgiram, para se compreender que o *film noir* clássico foi uma tendência cinematográfica perfeitamente integrada no devir histórico, cultural e social do tempo que o viu surgir, sendo ainda, como refere Cardoso (cf. 2001), capaz de expor e de subverter formas sociais de dominação estruturantes do quotidiano da sociedade americana do pós-guerra, articulando deste modo uma consciência crítica do mundo contemporâneo, não tanto como efeito mas mais como sintoma desse mundo.

#### **3.1. As origens do *film noir* clássico**

**3.1.1.** O *Crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, originou a Depressão económica que viria a devastar os E.U.A. durante a década de 30. O presidente na altura, Herbert Hoover (1928-1932), foi incapaz de lidar com a paralisação da

---

<sup>7</sup> Já Chartier alude a essa questão ao denominar o seu artigo de “*Les américains aussi font du film noir*”.

economia, que atingiu proporções catastróficas, nomeadamente o enorme número de desempregados. Paradoxalmente (ou talvez não), no mesmo momento em que o país atravessava uma crise sem precedentes, os estúdios de Hollywood prosperavam. Martini (2007: 31), como explicação para esse facto, menciona que, “*funcionando como uma válvula de escape para as angústias da população, a corrente de cinema alienante foi muito forte em Hollywood durante esse período, representada especialmente pelos westerns, musicais, filmes de aventura, comédias leves e melodramas (...) o que fez com que o modo de vida das estrelas dos filmes acabasse por reafirmar a força do mito Hollywoodiano*”.

Mas, paralelamente a esta corrente cinematográfica mais optimista, existia outra que estava mais inclinada em reflectir sobre os verdadeiros problemas do povo americano: os filmes de *gangsters*, cujo enredo consistia normalmente em biografias ficcionadas dos líderes do crime organizado - que foi outra das consequências da Depressão. Eram filmes com um cenário urbano, normalmente situados bairros marginais, cujas noites eram quase sempre chuvosas, eram constantes e abundantes os tiros de semi-automáticas, as mulheres belas e os ambientes de luxo nos quais se consumia álcool com abundância, numa época em que ainda vigorava a Lei Seca<sup>8</sup>. Sensacionalistas na superfície, estes filmes eram no fundo abordagens sociológicas, que reflectiam sobre três vértices de um triângulo – desemprego, miséria, criminalidade – de plena actualidade. Paraire (cit. in Martini, 2007: 31) justifica o surgimento destes filmes afirmando que, em plena crise económica, o ideal de ascensão social rápida só poderia ser popular (mais ainda se o relacionarmos com o supracitado “mito de Hollywood”, que parecia estar ao alcance de qualquer um), apesar da violência da criminalidade urbana.

Porém, em 1934 aparece o Production Code of America, que coloca em prática o Código Hays, conjunto de preceitos que estabelece regras de conduta obrigatórias nas produções cinematográficas. Esta situação acarreta um recrudescimento, e depois um desaparecimento total destas películas. Como um dos preceitos do Código declarava que “*the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime,*

---

<sup>8</sup> Por vezes quase que nos esquecemos de que *The Maltese Falcon* também é ambientado nesta época (Dashiell Hammett escreveu o livro em 1930), e que, sendo assim, sempre que Sam Spade ou qualquer outras das personagens bebe álcool está a cometer um crime.

*wrongdoing, evil or sin*” (cf. Martini, 2007: 31), não era mais possível a produção de películas que glorificavam os transgressores.

Este cenário prenuncia o aparecimento do *film noir*, já que o *noir*, além de utilizar o mesmo *setting* do filme de *gangsters*, apresenta também, segundo Conard (2007: 1), “*the inversion of traditional values (bad guys as heroes, traditional good guys like cops doing bad things), and a kind of moral ambivalence (it’s hard to tell right from wrong); (...) themes of crime and violence abound*”. Mas, se nos filmes de *gangsters* a violência, a psicopatia e mesmo a sexualidade<sup>9</sup> eram mais *gritantes* do que nos filmes *noir*, o que *a priori* poderia tornar os filmes de *gangsters* menos “confortáveis”, há no entanto questões importantes, apontadas por Walker (cf. 1992: 8), que tornam o *film noir* mais incisivo: sendo ambos filmes com um enfoque primário no submundo do crime, este difere do seu antecessor na forma como o herói interage com esse elemento criminoso<sup>10</sup>, e o seu protagonista, sendo ou não o criminoso, é normalmente solitário e muitas vezes introvertido, enquanto no filme de *gangsters* é mais histriónico e, sendo um *gangster*, está rodeado pelo seu *gang*. E se bem que o *noir* apresente, tal como o filme de *gangsters*, figuras que são com frequência vítimas de um mundo hostil, aparta-se da abordagem mais política e sociológica que este último apresenta, para nos brindar com uma perspectiva mais pessoal, porque normalmente informada pelos avanços nos estudos da psicologia<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> As mulheres dos filmes de *gangsters* também são uma influência visível para a *femme fatale*. Mas é curioso verificar que qualquer mulher dos filmes de *gangsters* descobriu muito mais o corpo do que qualquer mulher do *noir*, prova acabada de que na altura da produção destes filmes o Código Hays era ainda inexistente.

<sup>10</sup> O *film noir* normalmente lida com outro tipo de actividades criminosas, como chantagem (ver *The Big Sleep*), ou então o protagonista é vítima do crime que ele próprio comete (*Double Indemnity*, *Detour*), enquanto os crimes mais frequentes no filme de *gangsters* eram o roubo, quase sempre na forma de assaltos espectaculares, e o assassinato, quase sempre na forma de vingança.

<sup>11</sup> De facto, o *film noir* clássico está marcado por uma verosimilitude psicológica informada pelas teorias mais avançadas da sua época, com especial incidência na psicanálise. Krutnik (cf. 1991: 46) aponta este aspecto ao referir que estes filmes representam uma alteração substancial em relação a *thrillers* anteriores, já que, muitas vezes, colocam em primeiro plano a psicologia do crime, não apenas para mostrar o ponto de vista do criminoso, mas mais para existir uma ênfase geral nos motivos do crime e nas repercussões psicológicas do acto criminal. Para exemplificar o referido, basta lembrar por exemplo *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1945), *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945), *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940), todos eles exemplificando, de formas diferentes, o ponto de vista de personagens que se vêm

Por tudo isto é lícito afirmar, na esteira de Martini (cf. 2007: 31), que, no *film noir*, o substrato social acaba por ter mais importância do que a intriga policial, ou do que as perseguições ou os assassinatos dos filmes de *gangsters*, já que o *noir* exerce uma verdadeira visão crítica da crise enfrentada pelos E.U.A. e, como diz Vernet (1993: 1), “*it is a severe critique of faceless capitalism*”, sendo além disso mais deprimente, pessimista, psicanalítico, cínico e brutal do que o filme de *gangsters*.

**3.1.2.** Mas impõe-se acrescentar aqui um outro factor que poderá explicar essa situação. Já referimos que o *film noir* clássico se estende de 1941 a 1958, e que se situa num período histórico que vai desde o ano em que os E.U.A. entram na II guerra mundial, passando pelo período do pós-guerra, e ainda consegue perdurar durante quase toda a década em que a guerra fria conheceu contornos mais paranóicos, principalmente devido à mistura de medo e de ódio que o país nutria pela “ameaça” comunista.

Como é óbvio, este contexto não podia deixar de se reflectir numa arte de massas como o cinema. Palmer (cf. 2006: 187) refere que, devido a este aspecto, a crítica do *noir* nunca abandonou uma ideia a que poderemos chamar de teoria do *espelho negro*, que postula que o súbito florescimento do *film noir* clássico é um reflexo de um mal-estar americano que inesperadamente desceu sobre uma nação no final daquela guerra, mesmo que dela tenha saído vencedora.

---

envolvidas no crime e nas suas consequências. Existe claramente nos filmes a noção de que estas personagens não estão a controlar as suas acções – estão antes sob o domínio de forças obscuras que lhes são intrínsecas - e há uma iminência óbvia, desde que tomamos consciência disso, de que a tragédia é inevitável. Este sentido de drama subjectivo é reforçado pelas estratégias narracionais a que já aludimos, tais como o flashback e a *voice-over*, que se tornam comuns nos filmes dos anos 40 de forma bastante complexificada. Assim, os processos de narração ficam submergidos por um turbilhão no qual os padrões objectivos se tornam difíceis de descortinar. *Detour* é particularmente bem conseguido neste aspecto. O filme é um longo *flashback* recontado a partir da perspectiva de Al Roberts, o protagonista, e a sua narração é no mínimo dúbia, onde “*occasionally becomes impossible to work out any clear demarcation between (...) the realm of desire and fantasy*” (Krutnik, 1991: 47)). Por isso, caracteristicamente, os filmes *noir* são mais pessimistas (op. cit., 8), o que conduz Pye (1992: 98) a certificar que “*film noir seems to promise a much less comfortable experience for the spectator than the more traditional crime fiction – a balance between anxiety and security much less reassuringly held*”.

William Graebner (cit. in Palmer, 2006: 188) formula a noção de que a cultura do pós-guerra era uma “cultura de contingência” cujas causas não são difíceis de descortinar. Tendo-se sucedido com uma rapidez nunca vista, até aos anos 40, uma série de conflitos bélicos internacionais de carácter tão imprevisível como fortemente destrutivo, os americanos começavam a acreditar que as forças do acaso (mais do que as leis económicas ou a inevitabilidade do progresso humano) eram as mais determinantes para a vida de milhões de pessoas, e que estas podiam ditar mais contundentemente as regras da vida, tanto a nível individual como colectivo. A guerra abre a possibilidade da morte terrível, imprevisível e não merecida para toda e qualquer pessoa. E o advento da guerra fria e da ameaça nuclear acarretaram, mais ainda, a sensação da iminente possibilidade de um cataclismo humano como nunca antes provável na história da humanidade. Este mapa mental, como é fácil de perceber, inaugura uma crise moral.

Assim, esta sensação de acossamento e de ameaça destilou directamente no *film noir*. A teoria do espelho negro propõe, então, que os filmes *noir* dão uma narrativa e uma forma visual às dúvidas existentes sobre os propósitos nacionais e a direcção destes, questionando o optimismo do sonho americano.

**3.1.3.** Outro factor determinante para o nascimento do *film noir* também é resultante da recessão causada pela Depressão.

Com o advento do cinema sonoro a indústria cinematográfica ficou dominada por oito grandes estúdios: MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers, RKO, Universal, Columbia e United Artists. Juntos, comandavam a produção, a distribuição e inclusivamente grande parte das salas de exibição dos EUA. Segundo Martini (cf. 2007: 32), entre 1930 e 1948 estas oito companhias forneceram cerca de 95% dos filmes exibidos no país. Isto porque para manter o domínio do mercado, os estúdios elegeram uma política que, com algumas alterações, encontra-se em vigor até hoje: o *block booking*. Consiste na venda dos filmes em pacotes, o que sujeitava os proprietários das salas de cinema a adquirir todos os filmes de um conjunto, sem possibilidade de escolher aqueles que considerassem de melhor qualidade ou mais adequados para as suas salas. Normalmente esses pacotes continham cerca de 20 filmes, e assim, ao adquirir um filme que pretendesse, o exibidor acabava por adquirir também uma série de outros filmes.

Esta prática foi obviamente implementada com o objectivo de fazer com que todos os filmes tivessem distribuição assegurada, o que permitiu aos estúdios transformarem-se em “*verdadeiras linhas de montagem cinematográfica, produzindo em larga escala filmes de baixo orçamento, e não necessariamente de baixa qualidade, que passaram a ser chamados de filmes B*” (Martini, 2007: 32).

Assim, para satisfazer a enorme procura, os estúdios criaram departamentos internos que se ocupavam unicamente da chamada série B, e que se tornaram um território fértil para realizadores que também fizeram filmes *noir*, como Edward Dmytryk, Edgar G. Ulmer ou Jules Dassin.

O *film noir* surge num momento em que a indústria da série B já estava perfeitamente consolidada e aberta a novas experiências. Alguns<sup>12</sup> dos filmes *noir* foram produzidos com baixo orçamento, mas expunham, ao contrário da maioria das películas mais previsíveis e de fácil apreensão que eram produzidas nas primícias da série B, características arrojadas a nível da filmagem e da narrativa, o que comprova a abertura às bem sucedidas novas modalidades que estava a invadir essas produções, e que não deixa de se poder relacionar com advento do *film noir*.

**3.1.4.** Um outro factor que não pode deixar de ser tido em conta é a presença em Hollywood, durante os anos 40, de uma vaga de cineastas europeus que abandonaram os seus países de origem para encontrar acolhimento nos E.U.A. Sendo na sua maioria intelectuais que trabalharam nas várias vertentes do cinema “modernista” europeu, foram prontamente acomodados na indústria cinematográfica americana como técnicos e realizadores. Mayer (cf. 2007: 4) enumera alguns deles, indicando também filmes *noir* por eles realizados: Fritz Lang (*The Woman in the window*, 1945), Otto Preminger (*Fallen Angel*, 1946), Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944) ou Robert Siodmak (*Criss Cross*, 1949). Como é natural, estes cineastas e técnicos instilaram nos seus filmes americanos o *know-how* do outro lado do Atlântico, circunstância que elucida, pelo

---

<sup>12</sup> Martini refere que a maioria dos filmes *noir* eram produção da série B, mas ainda que *The Maltese Falcon*, como a autora anota, tenha tido condições de produção de série B – produzido em 8 semanas um orçamento de 300 mil dólares, filmado em estúdio com uma iluminação que *também* pretendia ocultar a inexistência de cenário – essa questão deveu-se essencialmente a condições de austeridade impostas pela guerra. E ainda que existam obras-primas absolutas do *noir*, como *Detour*, que foram produzidas completamente dentro de uma lógica B, boa parte das produções mais importantes do *noir* são série A – *Double Indemnity*, *The Big Sleep*, *Out of the Past*, *The Killers*, etc.

menos em parte (como veremos adiante), a profundidade com que os seus filmes captaram a “experiência” daqueles movimentos cinematográficos da Europa.

Naremore (1998: 41) atesta que “*If Paris was a center of modernism, so, in a more qualified sense, was Los Angeles, which provided a temporary home for central European exiles from the war*”, dessa forma alegando que a presença destes imigrantes, que estavam dotados de um *background* cultural e intelectual europeu e modernista, pode explicar o facto de muitos dos filmes *noir* dos anos 40 e 50 serem, como ele afirma, devedores espirituais do modernismo europeu.

### 3.2. As influências do *film noir* clássico

Os estudiosos do *film noir* têm vindo também, desde os inícios do estudo crítico, a elencar as influências que levaram à sua formação e desenvolvimento, havendo, de uma forma geral, consenso crítico no que toca à enumeração das mesmas.

Principiemos pelas cinematográficas. Estas são essencialmente de dois tipos: as influências “domésticas, ou seja, vindas de outros tipos de filmes de Hollywood, e também as do cinema europeu.

**3.2.1.** Quanto às influências domésticas, são incontornáveis as películas do já citado filme de *gangsters* (*Scarface* (Howard Hawks, 1932) ou *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930) e também os filmes de horror produzidos nos estúdios da Universal, como *Frankenstein* (James Whale, 1931) ou *Dracula* (Tod Browning, 1931). Vernet (cf. 1993: 10) lembra que a iluminação característica do *film noir* tem a sua dívida para com estes filmes “góticos”, cujo ambiente e *décor* “*allows effects of darkness to be played upon*”, e refere ainda que não se pode deixar de se relacionar o facto de que nestes filmes laboravam directores de fotografia que viriam depois a colaborar nos filmes *noir*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Ou seja, a grande maioria dos técnicos do *noir* não eram jovens irreverentes a querer mostrar provas de trabalho mas sim normalmente veteranos que começaram os seus trabalhos nas décadas de 10 e 20. São-nos facultados exemplos: John F. Seitz (*The Big Clock, Double Indemnity, This Gun For Hire*) começou a trabalhar em 1916; Nicholas Musuraca (*Stranger on the Third Floor, Out of the Past*) em 1923; Joseph LaShelle (*Laura, Fallen Angel*) em 1925. Portanto, todos começam as suas carreiras bem antes do *noir* (cf. Vernet, 1993: 10).

Mas o filme americano que talvez mais tenha influenciado o *noir* é *Citizen Kane*, de Orson Welles, como já referido por Cardoso (cf. 2001). E McDonnell (2007 : 73) adita que “*Citizen Kane emerged as something of a creative “textbook” for many directors and cinematographers because of its innovative use of unusual angles, idiosyncratic framing, high-contrast lighting, brilliant mise-en-scène, elaborate camera movement, sustained duration of shots, ingenious optical effects, and associative montage* ». Estas são, de facto, as marcas presentes em muitos dos filmes do *noir* clássico, e *Citizen Kane* fica para a história do cinema como sendo o filme que influenciou e impulsionou todos os que queriam ser arrojados e *avant-garde*.

Um outro filme importante é o *proto-noir Stranger on the third floor*, um ambicioso filme B de sessenta e cinco minutos dos estúdios da RKO que apresenta muitas características associadas com o *noir*. Flinn (cf. 1999: 35-36) recorda que o filme, mesmo que não tenha sido inteiramente bem sucedido, é ousado naquilo que pretende expressar sobre a sociedade americana<sup>14</sup>, e particularmente impressionante na forma como prenuncia as convenções do *film noir*, especialmente durante a cena em que o crescendo da paranóia de Michael Ward, o protagonista, atinge proporções épicas e culmina numa sequência de pesadelo de contornos expressionistas e freudianos que é o ápice psicológico do filme, e a sua cena mais conseguida, toda construída com o recurso a planos oblíquos que mudam subitamente, criando uma situação física digna de um sonho no qual se perde a noção de horizontal e de vertical (é de lembrar que James Whale utiliza este recurso abundantemente na sua saga de Frankenstein).

**3.2.2.** Relativamente às influências europeias, é curioso observar, como nos recorda Vincedeau (cf. 1992: 49), que Borde e Chaumeton, no seu estudo pioneiro de 1955, menorizam-nas para a génese do *film noir* americano, taxando-as como “débeis” para a sedimentação do estilo, e inclusivamente afirmando que a influência francesa é especialmente insignificante. Fazem-no, de facto, com um argumento à partida imbatível: expõem o cinema francês como sendo essencialmente realista, faltando-lhe o pendor onírico e *uncanny* que entenderam que o *noir* comporta. Ainda assim,

---

<sup>14</sup> Veja-se toda a impressionante cena do julgamento, onde as figuras da lei são retratadas de forma caricatural e jocosa, e que resulta na condenação de uma pessoa inocente sem que haja existência de provas contundentes que o incriminem, e é impossível não associar este retratar da parcialidade da justiça e dos métodos um quanto obscuros que utiliza com a visão pessimista do *hard-boiled*, e por extensão, do *noir*.

condescendem no facto de Renoir ou Carné terem criado um certo “realismo *noir*” com os seus filmes inseridos no movimento do realismo poético.

McDonnell (cf. 2007: 73) descreve o realismo poético como um ciclo de filmes sobre as vidas turbulentas de pessoas das classes proletárias ou médias-baixas de Paris, com enredos pessimistas de romance e crime que enfatizam a perdição e o desespero. Os filmes exibem uma mistura de artificialidade e de estilização comparável à do expressionismo alemão<sup>15</sup>, mas com maiores laivos de realismo, já que grande parte das filmagens era “no local” (especialmente em Paris). O objectivo era realçar a poesia irónica do quotidiano, daí a expressão que designa os filmes. Como obras-chave, os exemplos referidos são, por exemplo, *Quai des Brumes* ou *Hôtel du Nord*, ambos realizados em 1938 por Marcel Carné.

Parecem, então, inegáveis as relações com o *noir* americano. Durnat (cf. 1970: 38) menciona-o ainda assim meramente como uma “fonte” que precede o *noir*. Mas na realidade, como nos diz Vincedeau (1992: 50), estes filmes franceses revelam “*strong intertextual links with american film noir*”. Se a isto somarmos o facto de que estes filmes têm um *setting* urbano e captado com obscuridade, devemos reconhecer a influência do realismo poético francês como determinante, ainda que Chartier (cit. in Ewing, 1988: 74), em 1946, aponte que no realismo poético “*there was hope and even if characters were in despair they solicited our pity or sympathy*”, enquanto no *film noir* “*they are monsters, criminals, or sick people without excuse, who act as they do because of the fatality of evil within them*”, aludindo, ainda antes de Borde e Chaumeton, à visão pessimista do *film noir*.

Outra influência europeia é o movimento do expressionismo alemão. Nas artes, o termo “expressionismo” descreve um tipo de trabalho que pretende, mais do que retratar a realidade externa, representar as emoções interiores das pessoas. Por isso, os alinhamentos do mundo exterior aparecem distorcidos, de forma a melhor expressar o mundo interior ansioso ou mesmo atormentado dos protagonistas desse mundo, ou dos criadores do mesmo (cf. McDonnell, 2007: 72). Em termos de cinema, podemos dar os exemplos de *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920) ou *Nosferatu* (F. W.

---

<sup>15</sup> A iconografia destes filmes incluía as sinuosas ruas nocturnas de Paris, os interiores sombrios e fumarentos dos *night-clubs*, e as faces carregadas, à beira do desespero, dos actores.

Murnau, 1922). Foster Hirsch (cit. in McDonnell, 2007: 72) descreve o estilo como “*Angular, hallucinatory, violently emotional style, one that sought images of chaos and despair, and that seemed to celebrate the artist’s own instability* ».

Estes filmes utilizavam já na década de 20 uma série de técnicas cinematográficas muito específicas, que viriam depois a ser largamente utilizadas também em muitos filmes *noir*: a utilização de planos distorcidos com desequilíbrios na composição, linhas de filmagem oblíquas e ângulos acentuados, uma complexa utilização do contraste entre a luz/sombra que mais do que iluminar o cenário quer ofuscá-lo, nomeadamente utilizando o foco de luz de uma forma igualmente angular, para criar um efeito fantasmagórico de *chiaroscuro* (note-se a utilização obsessiva dos faróis dos automóveis no meio da escuridão)<sup>16</sup>, uma câmara móvel, por vezes com grande panorâmica, captando planos aptos a conferir subjectividade ao conjunto, um uso atmosférico das sombras das pessoas ou dos objectos, bem como de nevoeiro. Lendo esta lista, não podemos senão lembrar Krutnik (1991: 21) quando nos diz que “*the forms of aesthetic differentiation later referred to as the “noir style” were firmly associated with a mode of quality cinema represented most emphatically by German Expressionism*”, citação à qual teremos de somar a de Palmer (cit. in McCabe, s.d.: 2), que lembra que o *film noir* tem “*night-for-night ou day-for-night shooting; chiaroscuro lighting, with a heavy emphasis on expressive shadows; a preference for vertical and oblique lines over the horizontal; compositional tension as opposed to action sequences*”.

**3.2.3.** Referindo agora uma influência extra-cinematográfica, mas sem menos importância, temos ainda a literatura *hard-boiled*, um tipo de narrativa criminal dos anos 30 e 40.

Este tipo de literatura emerge, na década de 10, das *pulp magazines*, revistas impressas em papel ordinário que compilavam *short-stories* de temática variada (policial, mistério, terror, aventuras, western, etc.), essencialmente com vista ao entretenimento das massas trabalhadoras. Eram revistas de larga tiragem, visto que a sua procura era elevada, e os escritores tinham que produzir rapidamente. Estas publicações

---

<sup>16</sup> Há que lembrar que esta oposição luz/sombra é válida não somente em termos de contraste de luz mas também nos termos de uma relação entre a expansão das áreas escuras face à diminuição das áreas iluminadas, situação também visível no *noir*.

rapidamente se especializavam em apenas uma das temáticas. Uma das mais populares foi a *Black Mask*, que se dedicou às histórias *hard-boiled*, e onde publicavam Dashiell Hammett ou Raymond Chandler. Estes autores acabaram por criar um novo tipo de histórias de detectives, com mais acção, violência e sexo do que as predecessoras, além de serem escritas com uma linguagem popular, rápida e coloquial. Rompiam claramente com a anterior tradição de detectives dedutivos e super-dotados intelectualmente, como os personagens de Poe ou Doyle, tradição que vigorou até aos 30 com Christie ou Van Dine, e que conheceu um novo paradigma com esta escola emergente. As histórias de dedução foram assim superadas por estas histórias mais violentas, urbanas e realistas, que eram protagonizadas por detectives duros, violentos e cínicos em relação ao que os rodeava.

Assim, tanto o detective como o meio onde este se move “humanizam-se”. Já não é uma máquina pensante, mas um homem normal e falível, e a sociedade onde vive e trabalha não possui os maneirismos afectados da sociedade vitoriana<sup>17</sup> mas é antes uma sociedade imperfeita e *real*<sup>18</sup>.

Então, como refere Krutnik (cf. 1991: 40-41), é fácil entender a razão pela qual estes livros foram filmados. Acontece que o próprio método de escrita de Hammett “*is sparse and austere, thanks precisely to the perfect objectivity with which events are presented. It does not record anything but what we might have seen or heard ourselves if we had been presented at the scene – as if the “cameraman” who has been placed there for our benefit*” (op. cit.). Ou seja, é um estilo cinematográfico, portanto devedor da força representacional do cinema. Assim, além de ter influenciado o cinema, há que reconhecer que este tipo de escrita é também em si mesmo uma resposta particular à influência do cinema como sendo a mais inovadora forma de contar histórias da época.

Conard (2006: 15), no seguimento desta conexão, afirma: “*to discover what makes a film a film noir, that is, what the noir element in the film is, it might be instructive to look briefly at noir literature*”. Com efeito, podemos destacar o facto de que a inclusão

---

<sup>17</sup> Que, como podemos facilmente verificar, perduravam ainda na ficção de Agatha Christie.

<sup>18</sup> Nas histórias clássicas de detectives o *setting* é sempre perfeito, mas há um evento que destabiliza essa ordem. O papel do detective é repor essa ordem com os seus “poderes”. No *hard-boiled* o mundo é, de uma forma infinitamente mais realista, constantemente imperfeito, mesmo com a intervenção do detective.

da *voice-over* e do *flashback* nos filmes é prova concreta da influência da literatura, mais ainda se tivermos em conta que estes recursos eram quase inexistentes no cinema dos anos 30. Além de que é também ao *hard-boiled* que o *noir* vai buscar a sua visão existencial pessimista (cf. Walker, 1992:22).

Pode-se facilmente verificar a importância da influência da literatura para estes filmes, que sob muitos aspectos é a origem da visão do mundo do *film noir*, seu ponto de partida, e sua marca distintiva de eleição, já que o seu substrato temático concorre para configurar o universo próprio que os filmes apresentam. Como atesta Walker (cf. 1992: 9), uma rápida análise permita destringer no *hard-boiled* três correntes distintas: a de Hammett/Chandler, a de James M. Cain e a de Cornell Woolrich<sup>19</sup>. Esta distinção é substancial no *noir*, já que os enredos dos filmes aderem a estas linhas, ou seja, possuem, de forma explícita, estas tipologias narrativas como “nascentes”, seja na forma de intersemiose, na forma de adaptação ou na forma de apropriação de temáticas e de estratégias de narração para a criação de um argumento original. Alguns dos filmes, inevitavelmente, comportam na sua raiz mais do que uma destas correntes.

Krutnik (1991: 33) lembra que, de uma forma geral, “*the Hollywood narrative film can be seen as an extension of a fictional tradition established by the popular novel*”, e Preston (s. d.: 4-5), falando do caso concreto do *film noir*, que “*many of the classic noir pieces focused largely around hard-boiled detective and thriller storylines, at the time largely because of the way in which the storylines complimented the stylistic choices being made*”. Ou seja, eram histórias que cumpriam os requisitos temáticos e estilísticos que o *noir* queria evidenciar.

E como já referido, e se ainda for necessário consolidar a importância vital que o *hard-boiled* tem para o *film noir*, basta lembrar que esta designação surgiu como uma homenagem à *Série Noire* da Gallimard.

O *film noir* apresenta, então, uma peculiar concatenação de traços que de facto o tornam numa experiência de cinema muito diferente daquela a que o público de filmes de crime estava até então habituado.

---

<sup>19</sup> Ou seja, e em traços largos, a do *private eye*, a do protagonista que testa os seus próprios limites através do crime e se encaminha para a perdição, e a do protagonista capturado num mundo violento, agónico e sem sentido do qual não consegue escapar.

#### **4. A dificuldade da definição do *film noir***

Até hoje, cerca de sessenta anos passados desde o início do criticismo do *film noir*, não existe ainda um consenso crítico relativamente à sua definição, nem aos filmes que encaixam no período. Isto porque o *noir* não é um género como o *western* ou o filme de *gangsters*, que possa ser definido instantaneamente pelo seu *setting* ou pela presença de personagens convencionais. Nem é, como o “normal” filme de detectives ou de romance, determinado por um padrão específico de desenvolvimento narrativo. Na realidade, há filmes *noir* que são *western*, de *gangsters*, de detectives e de romance<sup>20</sup>.

Assim, como questiona McDonnell (cf. 2007: 70), quando falamos de *film noir* designamos um género ou um estilo? Ou seja, deve o *noir* ser definido pelo seu conteúdo ou, tendo em conta o seu espectro temático tão abrangente, pela sua estética? E elegendo esta última via, o que é exactamente o estilo *noir*? Generaliza-se muito o conceito? É possível delimitar e apontar as suas marcas essenciais? Todas estas questões têm vindo a ser debatidas desde o início do criticismo do *noir*, com posições controversas entre os estudiosos.

É lícita, perante a óbvia especificidade destes filmes, a possibilidade de os entender como apartados da restante produção cinematográfica da época em Hollywood. Mas, sendo assim, estaremos perante um género cinematográfico?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Como exemplo de um *noir western* temos *Pursued* (Raoul Walsh, 1947); *The asphalt Jungle* (John Huston, 1950) é um *noir* de *gangsters*; *The Maltese Falcon* é um *noir* de detectives e *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950) é um *noir* de romance.

<sup>21</sup> As opiniões sobre este assunto são múltiplas e controversas, e será agora feita uma súmula de algumas das posições mais importantes, começando por referir autores que consideram que o *film noir* é um género. Hirsch considera-o um género por encontrar nos filmes elementos comuns em abundância, nomeadamente o “tom” e a “sensibilidade”, que confirmam o *noir* como uma forma fílmica distinta, com os seus modelos narrativos e visuais específicos. Damico também assume que o *noir* é um género, embora não encontre nos filmes, ao contrário de Hirsch, um estilo visual coesivo; baseia a sua argumentação no facto de considerar que possuem “padrões narrativos” em comum, ainda que utilizando um exemplo que assume como transversal mas que apenas recai em filmes como *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), aparentemente esquecendo outros tipos de filmes, como por exemplo o do *private eye*. Aqueles que entendem que o *noir* não é um género definem-no de diferentes formas. Borde e Chaumeton definem-no como uma série ou ciclo de filmes cujo objectivo é criar alienação no espectador. Spicer também identifica o *noir* como um ciclo de filmes que partilham uma iconografia,

---

estilo visual, estratégias narrativas, temas e caracterizações. Esta definição é muito semelhante à de Hirsch, mas Spicer nega definir o *noir* como um género (ou de qualquer outra forma, de facto), visto que a expressão *film noir*, de acordo com este autor, é uma construção discursiva que evoluiu ao longo do tempo. Longe de ser uma categoria imutável, é um conceito que evoluiu à medida que os críticos e os teóricos dissertaram sobre estes filmes, e só foi aplicado retrospectivamente. E, argumentando contra a visão de Damico sobre a existência de uma narrativa essencial do *noir*, Spicer indica que há diversas, diferentes entre si, indo mais longe ao referir que qualquer tentativa de definir o *film noir* apenas através dos seus componentes essencialmente formais prova-se redutiva e insatisfatória porque estes filmes, como os críticos franceses apontaram desde o início, também envolvem uma sensibilidade específica, uma forma peculiar de olhar o mundo. O *film noir* também é definido pelo seu estilo visual, clima, tom ou atmosfera por Durnat, que diz que “o *film noir* não é um género, como o *western* ou o filme de *gangsters*, e leva-nos a classificá-lo pelos motivos ou pelo tom. Esse tom é o de cinismo, e os seus motivos dominantes são o crime como criticismo social. Schrader também nega que o *noir* seja um género, por não ser definível, como o *western*, por convenções de cenário e de conflito, mas pelas qualidades subtis de tom e de clima. Rejeita a classificação de Durnat por motivos e foca a sua definição no binómio clima/atmosfera, especialmente os de cinismo, pessimismo e escuridão. Afirma que o *film noir* emprega técnicas que enfatizam a perda, o desespero, a nostalgia, a falta de prioridades centradas, a insegurança; e tudo isso submerge em maneirismo e estilo. Na sua opinião o estilo torna-se supremo, e é tudo o que o separa da falta de sentido que de outra forma parece apresentar. Porfirio apoia Schrader. Refere que o clima no centro do *noir* é o de pessimismo, que é o que torna o filme negro em negro. É uma atitude existencial sobre a vida. O seu “existencialismo”, segundo ele, virá mais do *hard-boiled* do que de Camus. Palmer também rejeita o *noir* enquanto género, chamando-lhe antes um fenómeno transgénico, já que existe *noir* em vários géneros cujos pontos em comum mais importantes são a preocupação com a criminalidade e com a ruína social. Esses géneros são o melodrama de crime, o filme de detectives ou o simples *thriller*. Ou seja, quaisquer que sejam os elementos *noir* num filme *noir*, eles podem ser expressos através de um variado número de géneros. Por isso o *film noir* não é, em si, um género – é transgénico. Telotte questiona se de facto alguma das suas características de facto estabelece o *noir* como um género. Há elementos que unem os filmes, sem necessariamente serem uma base que nos permita chamar ao *noir* um género. O único elemento, segundo Telotte, que de facto une os filmes é a sua rejeição de uma narrativa tradicional. Telotte afirma que os filmes *noir* versam fundamentalmente sobre os problemas de “ver” e de “falar a verdade”, sobre preservar um sentido de cultura na nossa realidade. Ou seja, o *film noir* tem como estratégia em comum artifícios narrativos não convencionais, e esses artifícios apontam para problemas da verdade e da objectividade e da nossa possibilidade de conhecer e de entender a realidade. (cf. Conard, 2006: 9-14). Mais recentemente, Krutnik, Silver e Ward também discutiram as complexidades da definição e da delimitação do fenómeno *noir*, argumentando que o seu critério mais unificador não é o estético mas o temático ou narrativo, ou então que a essência do *noir* surge da interacção de vários aspectos – ou seja, os aspectos não podem ser vistos de forma espartilhada mas sim numa visão de conjunto (cf. McDonnell, 2007: 70).

Para melhor entender esta polémica, teremos que compreender o que é um género cinematográfico. Butler (2005:114) define esta categoria como “*a group of films among which can be identified a recognizable series of convention for characters, plots, locations, audience responses, mises en scène, themes and structures*”. Hirsch (cit. in Conard, 2006: 9) fornece uma definição mais concisa: “*a genre is determined by conventions of narrative structure, characterization, theme and visual design*”.

Perante estas definições de carácter obviamente formal, deparamo-nos de imediato pelo menos com dois problemas. Em primeiro lugar, a catalogação genérica, criada por Hollywood em prol dos seus próprios interesses (essencialmente os de produção e de *marketing*) não faz justiça à complexa interacção de determinantes de nenhum filme. Como refere pertinentemente Cozarinsky (cit. in Walker, 1992: 8), “*the notion of genre is a theoretical tool, not a “natural” fact: to consider any group of works as a genre is to choose some traits as pertinent, others as irrelevant*”. Além disso, o termo *film noir* era desconhecido na indústria no momento em que os filmes do período clássico estavam a ser produzidos, sendo, como vimos, um termo teórico que começava a ser usado apenas pelos críticos franceses. Os críticos americanos, mesmo estando conscientes de que estavam perante filmes inovadores, usaram a expressão “melodramas” para os classificar, acrescentando que eram “neuróticos” ou “psicológicos” para os apartar dos restantes melodramas (cf. Mayer, 2007: 5). Assim, Palmer atesta que “*because film noir remained, during its brief but spectacular history, an invisible category of Hollywood production, it can’t be identified through the industrial discourse relating to its production, promotion and consumption, as can be the western*” (cit. in Irwin, 2006: 208).

Mas usemos estas “ferramentas teóricas” para a análise dos filmes. A fazê-lo, temos de reconhecer que, por vários motivos, o *film noir* não pode ser considerado um género cinematográfico, e a falta de unanimidade crítica que persevera após várias décadas de estudo crítico como compreensível. Perante um “verdadeiro” género não subsiste tal controvérsia, porque mesmo assumindo que o cinema não segue regras estruturalistas e que nunca é possível uma perfeita uniformização, nem sequer num género tão ratificado como o *western* - basta recordar *Pursued* – o facto é que ele possui arquétipos tão inerentes que não dão lugar a dúvidas na sua categorização. Portanto, *Pursued* pode ser um *western* “atípico”, mas não sobram dúvidas de que é um *western*.

Naturalmente que, em primeira instância, é lícito supor que esse tipo de uniformização pode ser encontrada na iconografia do *film noir*. Mas a verdade é que, em rigor, não é possível afirmar que exista uma estética que seja *realmente* específica deste tipo de filmes. Há pelo menos três recursos estilísticos que são apontados como específicos do *noir*, que aparecem logo em *The Maltese Falcon*: o recurso a um jogo luz/sombra, que se traduz no *chiaroscuro*, o desequilíbrio composicional da imagem, conseguido através das linhas oblíquas da câmara, passíveis de criar um efeito mais de tensão do que de acção (o que o aparta de outro tipo de filmes de crime), e um *setting* que vou denominar, principalmente pela forma como é representado, de urbano-depressivo. Foram justamente estes recursos que chamaram a atenção dos franceses, tendo-os levado a utilizar o termo que denomina o ciclo. Porém, como refere Cardoso (2001), “o *noir* não pode ser considerado apenas como um estilo, se, por estilo, entendermos o uso repetido e claro de técnicas fílmicas que se tornam características de um grupo de filmes (...) porque, por si sós, ou mesmo combinados entre si, diversos traços estilísticos identificados com a categoria (...) não são na verdade exclusivos do *noir* ou sequer do filme policial”. E para certificar esta afirmação, diga-se apenas que estes recursos estilísticos também aparecem com frequência no filme de horror (cf. Walker: 25-26).

Como é sabido, o sistema de géneros cinematográficos é tipologicamente americano, e o *film noir* apresenta-nos cenários, personagens e situações também tipicamente americanas, mas com um legado europeu, já que o *film noir* consentiu a influência de práticas cinematográficas de raiz europeia, como o realismo poético e o expressionismo alemão. Mas, na realidade, temos de admitir que são muito poucos os filmes *noir* que utilizam explicitamente esta última estética, e quando a utilizam expressamente é de forma localizada, como por exemplo nas cenas de sonho/pesadelo de filmes como *Stranger on the third floor*, que é efectivamente um dos poucos filmes do período que apresenta essa influência de forma evidente (cf. Krutnik, 1991: 47), ou *Murder, my Sweet*. A influência do expressionismo alemão no *film noir* tem vindo a ser progressivamente debatida, ou pelo menos revista à luz de uma óptica diferente por intermédio de estudos recentes, que argumentam que estas técnicas já estavam a ser usadas nos E.U.A. nos primórdios do século XX - ou seja, antes do expressionismo alemão. Vernet (cf. 1993: 7), por exemplo, notando a contradição de se colocar consistentemente o expressionismo a par com o realismo do *décor* e das situações que

definem o *film noir*, recorda depois que “a good number of the directors and cinematographers of German or related origin who are often invoked have nothing in common with expressionism ». Por isso, qual a razão para presumir que trouxeram essa estética na sua bagagem quando chegaram aos E.U.A.? Vernet argumenta ainda que muitos destes cineastas estavam já em Hollywood desde o início dos anos 30, o que também refuta a relação entre a sua chegada e a emergência do *film noir*. Depois, olhando para os filmes, realça um facto importante: no período entre 1941 e 1945 a imagem expressionista é rara (surge apenas, como vimos, em cenas isoladas de alguns filmes que de resto estão filmados e iluminados “com normalidade”). Depois, é preciso ainda lembrar que, pelo menos até 1948, filmagens em exteriores eram extremamente raras, e quando eram feitas era normalmente para cenas diurnas (como por exemplo, as cenas finais de *High Sierra*), ou então em cenas filmadas em *day-for-night* – o completo oposto daquilo a que se chama de expressionismo, pelo menos no concernente a iluminação. Só ao entrar na década de 50 é que a iluminação nocturna e as filmagens urbanas de exterior se tornam mais presentes no *noir* (cf. Vernet, 1993: 7-8).

Krutnik, por seu lado, depois de referir que o Expressionismo alemão tem sido persistentemente indicado como a principal explicação para o estilo *noir* – principalmente devido ao facto evidente de ter existido largo número de realizadores alemães a trabalhar em vários destes *thrillers* – declara que isso pode ter levado a uma injusta negligência do contexto mais específico, a nível industrial e institucional, em que estes emigrantes europeus trabalharam nos E.U.A. Não se pode simplesmente assumir que, ao entrarem numa indústria que apesar de jovem estava já consolidada, lhes foi possível introduzir ou inovar conceitos estilísticos externos a ela à sua vontade, já que para obter um lugar nessa indústria eles naturalmente tiveram, antes, de demonstrar que se poderiam adaptar aos métodos de trabalho e aos parâmetros estilísticos de Hollywood (cf. Krutnik, 1991: 230-231).

Como podemos então verificar, é problemático querer encontrar uma especificidade do *film noir* através dos seus recursos estilísticos e iconográficos. Conforme McDonnell (cf. 2007: 70), uma razão óbvia pela qual alguns académicos se viraram essa discussão, de forma a distingui-lo nem sempre como um género mas como um conjunto autónomo de películas, é pelo facto de os filmes do ciclo clássico do *noir* serem muito diferentes dos restantes filmes de Hollywood desse momento, mas também por serem igualmente diferentes dos filmes contemporâneos desses académicos, ou seja, os filmes mais

“standard” dos anos 60 e inícios de 70. Assim, a “poética” libertada pela imagem a preto e branco assumia para eles mais valor, num universo onde já reinava o *tecnicolor*. Durgnat refere que é impossível falar de *film noir* sem discutir os temas de “motivo” e “tom” (em 1970). Schrader faz considerações semelhantes (em 1972). Mas, em 2000, Neale refere com razão que os franceses que cunharam o termo nunca falaram acerca do estilo visual dos filmes (cit. in McDonnell: 79).

Basta, aliás, observar um pouco ao acaso alguns dos filmes do ciclo do *noir* clássico para perceber que não existe neles um estilo visual uniforme. Estilisticamente, *The Maltese Falcon* é muito diferente de *The Big Sleep*, e por sua vez ambos são muito diferentes de *Touch of Evil*; o tom e o clima de cada um destes três filmes são bastante desiguais. Logo esta característica não pode caracterizar e unificar os filmes enquanto categoria genérica. Porém, mesmo quando não existe a intenção de conferir aos filmes uma categoria genérica, o criticismo do *noir* assenta transversalmente na enumeração de características estilísticas, o que, perante todos os problemas com que essa análise se depara, confere uma certa vagueza e imprecisão aos estudos<sup>22</sup>.

Mas há um outro factor que obsta que o *film noir* clássico possa ser considerado um género: o facto de não se ter mantido estanque ao longo dos cerca de 20 anos que subsistiu. Esta situação, sendo na verdade inerente a qualquer prática cinematográfica, dado que o devir temporal é um factor que as afecta inevitavelmente, no caso do *film noir* acarretou questões que inviabilizam que possamos assumi-lo como um género.

Assim, de acordo com Krutnik (cf. 1991: xii-xiv), podemos distinguir no *film noir* clássico três fases distintas:

- De 41 a 45, uma fase inicial muito dominada pelas adaptações de romances *hard-boiled*, onde predomina a figura do *private eye*;
- De 45 a 50, uma fase de consolidação de temas e de estéticas, mas que simultaneamente conhece ainda um desenvolvimento a caminho de um maior realismo a nível dos enredos;

---

<sup>22</sup> Esta visão torna-se depois ultrapassada face à dominação das preocupações políticas e ideológicas emanadas do campo das políticas de identidade e da dispersão de teorias baseadas na semiótica, estruturalismo, marxismo e psicanálise, que relegaram as preocupações estilísticas para segundo plano. Não é de momento a análise que nos interessa efectuar.

- De 50 a 58, uma fase dominada pela paranóia da guerra fria e pela perseguição interna, onde aparecem figuras psicóticas prenunciadas por Cody Jarrett de *White Heat* (Raoul Walsh, 1949).

Esta distinção permite várias conclusões. Por um lado podemos observar que se mantém uma linha comum, quanto mais não seja pelo facto de que a película a cores se tornou entretanto uma realidade crescente mas estes filmes mantiveram o preto e branco como marca distintiva. Mas não é possível deixar de concluir que esta evolução se pauta, em muitos dos casos, pela “contaminação” de outros géneros, nomeadamente o género documental, por exemplo em *Naked City* (Jules Dassin, 1948), ou, e talvez de forma mais fundamental e complexa, o melodrama, pelo menos, e se não antes, desde 1945 com *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945). Esta tendência reflecte um fenómeno muito típico em Hollywood, como lembra Krutnik (op. cit., xi): o hibridismo genérico. Para Krutnik, as fronteiras de género não podem ser simplesmente definidas através dos elementos que os filmes contêm: há sempre uma questão de combinações e articulações. Borde e Chaumeton nunca estiveram inconscientes disso, e a própria apresentação que fazem do *noir* é uma prova dessa consciencialização. Assim, desde o seu início que o criticismo do *noir* tem tido a tendência de, para alcançar uma especificidade, apresentar a listagem das suas características estéticas, apenas para, conscientemente ou então não, realçar o seu carácter híbrido (op. cit., 26-27).

Acresce ainda referir outra óbvia consequência deste hibridismo: o grande espectro temático dos enredos do *noir*, podendo assumir-se, como faz Naremore (1998: 220) ao averiguar essa evidência, que “*the term (...) describes both action pictures and women’s melodramas*”. Uma visão de conjunto dos filmes *noir* do período clássico permite verificar que apesar de o seu primeiro filme ser de detectives – *The Maltese Falcon* – o seu espectro temático alargou-se depois imenso, e podemos encontrar nos filmes do período enredos de tipos muito variados: de romance (*They Live by Night*), melodramas (*Mildred Pierce*), thrillers criminais (*Double Indemnity*), filmes de *gangsters* (*White Heat*), *suspense* (*Key Largo*)<sup>23</sup>. Além de que as estratégias narrativas utilizadas também variam imenso. O *flashback* ou a *voice-over* foram dispensadas em inúmeros filmes:

---

<sup>23</sup> Em alguns dos casos citados, fazendo jus à questão da presença do hibridismo genérico, continua a ser complexo conceituar que estes filmes obedecem a um único registo. *Key Largo*, por exemplo, também pode ser um filme de *gangsters*...

*The Maltese Falcon*, por exemplo, não as possui. A *femme fatale*, apesar de estar presente em muitos filmes, também está ausente de imensos outros: em *The Big Sleep* não podemos atribuir rigorosamente essa condição a nenhuma das duas principais personagens femininas. Por isso, ao contrário do que refere Damico (ver nota 22), os filmes *noir* não possuem padrões narrativos em comum; na realidade observamos uma confluência de vários padrões diferentes. E ao contrário do que refere Irwin (cf. 2006: 209) o *hard-boiled* não é a fonte definidora do *film noir*, porque se por um lado é inegável, como afirmámos, que muitos dos filmes são adaptações de romances desta corrente e que muitos dos que não são aproveitam o seu modelo narrativo, por outro lado também existem muitos filmes que resultam de adaptações de romances que nada têm a ver com esta tradição<sup>24</sup>. Além de que Irwin baseia a sua argumentação no mesmo modelo vago que antes critica (cf. op. cit., 208) ao referir que *The Maltese Falcon* e *High Sierra* são estilisticamente dois filmes *standard* dos estúdios da Warner (o que é efectivamente, mas apenas em parte, verdadeiro, já que o primeiro dos filmes que ele enuncia não é assim tão *standard* a nível estilístico como o outro), cuja qualidade *noir* reside no “tom” e no “motivo” que lhes é inerente pelo facto de serem adaptados de romances *hard-boiled* (cf. op. cit., 210).

Perante tudo isto, como refere Krutnik (cf. 1991: 24-26), é mais útil e produtivo reconhecer que nenhuma destas posições críticas atinge o potencial do *film noir*, por descreverem apenas algumas das suas facetas. Qualquer tentativa para obter distinções entre ciclos e géneros cinematográficos é inevitavelmente difícil, porque a coerência de um ciclo ou de um género não é uma questão de simples repetição de elementos e de estruturas, mas de um **diferente reinvestimento** nesses elementos e nessas estruturas. No caso do *film noir* clássico esta dificuldade é exacerbada pela combinação genérica, e o fenómeno *noir* reflecte uma série de transformações estilísticas complexas que marcaram o cinema de Hollywood dos anos 40, particularmente o *thriller* de crime, que afectaram não apenas os padrões de estilo visual, mas também as convenções normativas de caracterização, narração, representação sexual, produção genérica e desenvolvimento narrativo. Só tendo em conta as multifacetadas características do

---

<sup>24</sup> Entre inúmeros exemplos, podemos referir *They Live By Night*, que é uma adaptação do romance *Thieves Like Us*, de Edward Anderson, ou *The Third Man*, com argumento de Graham Greene, que depois escreveu uma novelização com o mesmo título. Nenhuma destas obras literárias pertence à tradição *hard-boiled*.

fenómeno *noir* é que poderemos almejar compreender a diversidade dos filmes que podem ser incluídos na categoria, e com os assuntos e processos comuns que marcam muitos destes filmes, que dificultam a sua inclusão numa categoria genérica. E à medida que estes *thrillers* continuaram a ser produzidos, os seus motivos, cenários, aspectos de caracterização, técnicas, *plotting*, etc., foram extensamente copiados e retrabalhados em outros tipos de filmes de crime. Isto é o que torna a utilização das considerações genéricas aplicadas ao *film noir* da época clássica tão problemáticas - porque o seu desenvolvimento envolveu contínua transformação e acomodação. E tudo isto se torna ainda mais complicado se tivermos em conta que a categoria *film noir* é um conceito teórico que ao ser construído retrospectivamente se torna, por isso mesmo, tão convincente quanto esquivo.

Então, os filmes dos anos 40 e 50 que vieram a ser retrospectivamente conhecidos como *noir* não têm assim tanto em comum como gostamos de imaginar; na realidade, são muito diferentes entre si para serem incluídos numa categoria genérica, já que assumem uma transposição de fronteiras genéricas tão essencial e tão profunda que é fundamental para a sua compreensão.

## **5. O corpus *noir* e o cânone *noir***

Portanto, as películas produzidas nas décadas de 40 e 50 que ficaram conhecidas como *film noir* são uma matéria informe e complexa, e os estudos teóricos que sobre elas se têm debruçado persistem, desde as suas primícias (ou seja, desde Borde e Chaumeton), em apresentar argumentos discutíveis para a sua descrição e caracterização. Um dos principais é a tendência para descrever os filmes através de conceitos como “tom” ou “clima”, e de argumentar que se reconhece um *film noir* através da sua “atmosfera”.

Este esforço teórico, que resulta na abundante literatura crítica que Ewing (cf. 1988: 73) denomina de “style-is-content”<sup>25</sup>, e que tem como pressuposto principal

---

<sup>25</sup> Borde e Chaumeton fazem desde logo uma análise que assume esta premissa. E nos anos 60 esta visão “conquistou” a crítica americana, inicialmente com os estudos de Higham e Greenbug, que, aludindo de

autonomizar estes filmes em relação à restante produção cinematográfica da época<sup>26</sup>, tem, apesar do seu válido e adequado objectivo, insistido em assumir que tais particularidades tão imprecisas e indeterminadas possam conferir aos filmes uma marca essencial, imutável e distintiva que os categorize inequivocamente como sendo *noir*. Mas como as mesmas remetem para o âmbito do sensorial, do emocional e do subjectivo, são por isso vagas, incertas, e passíveis de volubilidade.

Além disso, este tipo de análise foi consumada, a maior parte das vezes, *a posteriori* – ou seja, através de uma “memória descritiva” criada quando estes filmes eram já uma realidade do passado. Por isso, o *film noir* da época clássica acaba por ser essencialmente uma construção teórica dos estudos fílmicos que foi criada retrospectivamente, sendo fruto de mais de cinco décadas de uma análise crítica que se tem sempre debruçado sobre filmes pretéritos, e que deu luz a uma mitografia destas películas nem sempre muito funcional.

Porém, apesar da sua manifesta indefinição, necessitamos de um conceito operativo para a nossa análise do *film noir*. Começemos a esboçá-lo com a seguinte questão: será possível especificar as características essenciais que autonomizam os filmes *noir* do período clássico da restante produção cinematográfica da sua época e obter um conceito

---

forma algo lírica às imagens típicas do *noir* (“*A drak street in the early morning hours, splashed with a sudden downpour. Lamps from haloes in the murk. In the walk-up room, filled with intermitent flashing of a neon sign from across the street, a man is waiting to be murdered...*”), referiam serem elas a marca que conferia ao filmes o seu “ambiente específico” por conferirem um pessimismo romântico à ingenuidade e à inocência americanas. Depois de 1970, ano em que Durgnat publica o seu estudo “Paint it black: The family tree of *film noir*”, todo o criticismo do *noir* partilha desta ideia, patentemente expressa na afirmação de Schrader: “*The theme is hidden in the style*”. Schrader acreditava que o estilo do *film noir* era representativo de uma luta contra as formas cinematográficas repressivas de sistema de Hollywood, e daí que, desconstruindo radicalmente o idealismo dessas formas, apresentasse nos filmes um clima de desespero e de cinismo, parecendo esquecer que os filmes que refere eram na sua maioria, ou pelo menos aqueles que são hoje reconhecidos como os mais significativos, produções de grande orçamento, e que todos eles estavam sujeitos ao exame prévio do código Hays – logo, não poderiam abertamente criticar o sistema que estava a pagar para que existissem. Mas Silver e Ward, no seu “Film noir: an encyclopedic reference to an american style” (1992) apoiam completamente as afirmações de Schrader, o que comprova a perenidade desta visão que, embora de fundamental importância teórica, como veremos, para a análise do *film noir*, é vaga e lacunar (cf. Ewing, 1988: 75-76).

<sup>26</sup> Sendo possível, como afirma Sullà (cf. 2010: 17), observar-se um grande esforço para lhe conferir um estatuto de género cinematográfico entre os já existentes em Hollywood, com a finalidade de lhe outorgar uma entidade específica na abundante bibliografia crítica desde os anos 70 até agora. É uma manobra fácil de compreender, dado que se o *noir* tivesse esse estatuto teria o mesmo reconhecimento que os outros géneros e uma existência sociocultural e histórica indiscutível. Porém, nem todos os estudiosos concedem em atribuir-lho, dado que isso é, como vimos, problemático de assentir.

universal que os caracterize? Naremore (cf. Conard, 2006: 13-14) entende que não, e afirma que, por não ter características essenciais, o *noir* não pode ser definido. Como vimos, os filmes associam-se aos traços distintivos de diferentes géneros, e, não só mas também devido a isso, estão agregados no *film noir* clássico filmes esteticamente e tematicamente muito dissemelhantes entre si. Por isso, segundo Naremore, não podemos ter uma definição concreta de *film noir*. E uma das razões para tal indefinição é, como já explicavam Krutnik ou Spicer, por ser uma construção teórica criada retrospectivamente. Mas a principal razão para este facto é porque o conceito de *film noir* nasce da formação de uma rede de relações entre os filmes através da aplicação de várias formas de associação que, principalmente através do esforço crítico, se foram desenvolvendo ao longo do tempo. Na realidade, todos os nossos conceitos são redes de relações que efectuamos de acordo com a experiência, e não categorias discretas que nascem *per se*. Assim, os conceitos vão formando consequentemente estruturas complexas com diferentes membros, fronteiras vagas e alguns desses membros – os mais influentes - no centro. Assumindo esta dinâmica para o *film noir* clássico, poucas dúvidas temos de que *The Maltese Falcon* ou *Double Indemnity* pertençam ao centro desta rede, mas as fronteiras do conceito são tão difusas que já duvidamos se *Casablanca* pertença ou não.

É, portanto, esta a dinâmica que conceituou os filmes que hoje fazem, potencialmente, parte do corpus do *film noir* clássico - ou seja, o conjunto que comporta a totalidade das películas das décadas de 40 e 50 que podem ser entendidas como *noir*. É através desse corpus que depois se origina o cânone do *film noir* clássico - neste caso o conjunto das películas que se considera serem a quintessência do modelo, ou, como afirma Sullà (2010: 15), “*el conjunto de películas que la colectividad considera (más) valioso y, por tanto, digno de conservación, estudio y admiración*”. Trata-se de um número reduzido de películas seleccionadas do corpus pelo valor que se lhes atribui segundo critérios que podem diferir: representatividade histórica, temática, estilística, narrativa (cf. Sullà, 2010: 15). Naturalmente que esta selecção, dado que nenhuma obra possui *a priori* um carácter canónico, só é efectuada graças a um discurso crítico reiterado e afirmativo que é consumado relativamente aos elementos que a compõem.

A formação do cânone do *film noir* tem sido criada a partir de uma dupla dinâmica: a gestação de um beneplácito generalizado, ao longo do tempo, acerca de uma série de filmes, mas também a coexistência de cânones divergentes, não só sucessivos no tempo

mas também contemporâneos uns dos outros. Esta dupla dinâmica, que produz tanto o(s) corpus como o(s) cânone(s) e, por conseguinte, o conceito de *film noir*, tem sido produzida pelo trabalho crítico efectuado ao longo das décadas.

De que forma? Um primeiro passo fundamental foi estabelecer-lhe limites temporais, situação em que existe consenso crítico – de 1941 a 1958<sup>27</sup>. De entre estes limites temporais seleccionou-se um número de películas a partir de determinados critérios de selecção – o corpus - a partir das quais se elegeu o cânone. Foi o processo levado a cabo pelos primeiros compiladores de um cânone do *noir*, Borde e Chaumeton, que mesmo sendo constituído por apenas vinte e duas películas produzidas entre 1941 e 1951 (convém recordar que seu o estudo, “A Panorama of the American Film Noir, 1941-1953”, é de 1955), proporcionou uma **etiqueta** e apurou filmes a que podia associá-la (cf. Sullà, 2010: 16-19), e, mais importante do que isso, foram os criadores de um discurso que, sem acesso completo à cultura americana, identificou filmes que poderiam ter sido esquecidos, e com um discurso que funciona normativamente. Aqui, como depois foi também sendo em escritos posteriores de outros autores, *noir* não é meramente um termo descritivo, mas um nome para uma “tendência” dentro do cinema (cf. Naremore, 1998: 22).

Outros autores a criar cânones deste tipo, embora bastante mais prolixos, foram Durgnat, ou mais recentemente Silver e Ursini (2004). Foi portanto este trabalho crítico a partir do qual se foi formando um cânone composto pelas obras que se converteram por um lado em clássicos absolutos do *noir*, e por outro num referente ao qual se juntaram outras películas com as quais compartilhavam traços mas não chegavam à sua qualidade estética ou temática (op. cit., p. 22).

Como é fácil de perceber, a crítica tem tendido a trabalhar não com o corpus (que mesmo limitado poderia ser desmedido) mas com o cânone, e é a partir deste núcleo que é produto de consenso crítico que tem sido construído o modelo conceptual do *film noir* clássico, que depois tenta corroborar com outra películas do corpus nas quais se parece reconhecer, mesmo que não completamente, os traços distintivos das obras canónicas. Todo este processo é nada mais do que uma operação teórica que atribui ao corpus

---

<sup>27</sup> Mesmo que por vezes se estabeleça o ano de 1940 como o de início, para incluir *Stranger on the Third Floor*, ou até, em alguns casos, antes disso (para incluir filmes de *gangsters*, por exemplo), e também por vezes aponta-se como ano de fim o de 1959 ou 1960, para incluir películas posteriores como *Odds Against Tomorrow* (cf. Sullà, 2010: 16).

factores sociais e históricos, que encontrou traços distintivos a partir de um número limitado de películas, e que projectou essa construção no passado, com a consequência de atribuir unidade e coerência a um conjunto que, é importante recordá-lo, não é resultado de uma análise sistemática. A manobra, cabe indicá-lo, pretende fechar, por um lado, a lista de filmes que é possível inscrever no *film noir*, e por outra deixar aberta a possibilidade de novas inclusões dada a essencial indefinição das características do *film noir* (cf. Sullà, 2010: 18).

Então, estes conjuntos, originados e reiterados pela crítica que tem vindo a classificar o *film noir* da forma que já verificámos - ou seja, por intermédio de um discurso crítico fabricado com juízos vagos - são construções teóricas que apoiaram a confluência de filmes, alguns muito diferentes entre si, em redes de relações nem sempre perfeitamente claras e com demarcações intrinsecamente difusas e incertas, e também, pela natureza amorfa dos elementos que os constituem, passíveis de controvérsia, por exemplo na questão de se determinado filme faz ou não parte dos conjuntos. Daí a explicação para que o *film noir* seja quase sempre descrito através de listas de filmes, e para que existam dezenas delas - ou seja, dezenas de cânones do *film noir* clássico - que aparecem e coexistem, algumas, como é fácil de entender, bastante diferentes entre si.

Sendo assim, o cânone do *film noir* só pode intrinsecamente e por natureza ser inconstante, embora possamos considerar que está, neste momento, firmemente estabelecido - ou seja, que há um grupo de películas que são unanimemente consideradas como o paradigma desta prática cinematográfica. Mas por outro lado teremos de assumir, dadas as suas características fundamentais, que em teoria não pode haver, nem nunca poderá, um cânone universal e imutável do *film noir* clássico (nem de qualquer outro campo artístico). E uma das razões, talvez mesmo a principal razão, para a potencial (teórica) caducidade do cânone *noir* é esse mesmo facto de congregar filmes muito diferentes entre si - por isso não poderá ser, em absoluto, constante e imutável.

Mas mesmo sendo construções teóricas, o facto é que é evidente a *existência empírica* tanto do corpus como do cânone do *film noir* clássico. Logo, é também evidente que se conseguiu encontrar traços distintivos concretos que permitiram que se possa afirmar que determinado filme é um filme *noir*. E isso foi possível através da selecção das obras canónicas, que é onde deveremos buscar esses elementos. Ou seja, o *noir* é indubitavelmente uma construção crítica e não há acordo a nível teórico sobre se

estamos ou não perante um género, mas a nível empírico não se pode negar a sua existência.

Pensemos de forma sociocultural para compreendermos uma questão elementar: no ponto anterior foram apresentadas definições teóricas para o conceito de género cinematográfico, mas o estatuto de género é também “*una convención sociocultural que regula la producción, la distribución y el consumo de las películas afectadas*” (Sullà, 2010: 17). Como vimos, do ponto de vista histórico não existia um esquema básico ou uma estrutura específica de algo denominado *film noir*, o que não quer dizer que realizadores, argumentistas e produtores não trabalhassem segundo modelos que partilhavam formas de contar histórias que geraram uma certa moda nas décadas de 40 e 50. Por isso o *noir* clássico é, assim, mais uma série ou um ciclo do que um género.

Mas é também uma realidade empírica, e como realidade empírica, ao contrário do que afirma Naremore, pode e deve ser definido. Assim sendo, quais são as singularidades que definem capazmente o *film noir*? É certo que, com maior ou menor grau de importância, todas as que são enumeradas pela crítica o definem – seria um absurdo não o certificar. Mas é impossível captar a essência do *noir* tendo em conta **apenas** factores estilísticos ou temáticos, que são tão complexos como vimos. Temos de basear a nossa atenção em dados mais concretos e consistentes, tal como é efectivado por Poulin (cf. 2005: 10-12), que enumera os elementos que estão **sempre** presentes, em maior ou menor grau, num *film noir*:

- a) Crime
- b) Crítica social
- c) Desfecho “negro”
- d) Presença de uma sociedade moralmente corrupta
- e) Questionamento existencial e foco nos motivos psicológicos
- f) Violência

Estes são, em suma, os elementos que emergem como determinantes da peculiar amálgama que é o *film noir*<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Como refere Loren (2008: 62), “I’d like to point out that is more than mere plot conventions and chiaroscuro lighting that constitute film noir. The narrative content, the mood, the application of certain

O *noir*, em suma, deve considerado como uma conjugação única, particular e irrepetível de todos os seus factores, já que todos concorrem – em vez de competirem – para a criação de um universo próprio no qual os vectores morais são ambíguos, onde a inexistência de uma distinção clara entre o bem e o mal conduz a um sentimento de agonia omnipresente, onde o crime e a corrupção são presença constante, e onde mesmo perante uma solução aparentemente pacífica no final do enredo, continua a existir o sentimento de que é inútil qualquer esperança de redenção. Mas este universo próprio tem de possuir as suas linhas mestras – que estão arrogadas nos elementos que foram citados.

## **6. “Film noir”, *film noir* clássico e *film noir* moderno**

A outra principal asserção problemática que tem proliferado ao longo das décadas de estudo crítico sobre o *film noir* é o facto de ser considerado apenas enquanto um “fenómeno” situado num determinado momento da história do cinema e que já terminou, quando as evidências mostram precisamente o contrário. Ao contrário de Krutnik, que circunscreve o *noir* à década de 40 – “*noir is a product of history*” (1991: 28) – entendemos que “*film noir*” é uma categoria aberta, que ainda continua a existir.

Se podemos considerar que entre o final da década de 50 e o final da década de 60 não terão aparecido produções que possuam um verdadeiro carácter *noir*, o facto é que desde essa altura têm surgido filmes que são inequivocamente, na sua essência, *noir*, ou seja, que estabelecem relações (ou de filiação, ou de homenagem ou até mesmo meros exercícios de refazer) com os preceitos do *film noir* clássico, e conseqüentemente, com o conceito mais abstracto de “*film noir*”. Porque, perante esta evidência, temos necessariamente de assumir que “*film noir*” é um conceito mais vasto e abrangente, que deve incluir não só o *film noir* clássico mas também o *film noir* moderno (normalmente

---

*cinematic techniques, and the kind of social commentary a film makes all contribute to whether or not a film is effective as a film noir.*

chamado de *neo-noir*), enquanto evidências empíricas, ou melhor dizendo, *enquanto filmes*.

Como afirma Poulin (2005: 8), “*I posit that (...) film noir began with what is considered classic film noir and continues to be made today; (...) has never gone away, it just keeps changing*”. Tal como ocorre com os géneros cinematográficos, que vão conhecendo alterações que são fruto das mudanças sociais, culturais e políticas que a sociedade vai conhecendo.

A primeira razão principal pela qual devemos estabelecer uma separação entre o *film noir* clássico e o *film noir* moderno é porque o primeiro começa por ser, como vimos, uma construção teórica. E o estabelecimento dos seus limites temporais (1941-1958), momento teórico de grande importância para a criação do seu corpus, possibilitou que se criasse ao mesmo tempo um período histórico situado concretamente no tempo e a possibilidade de elencar os seus antecessores, a sua evolução histórica e os seus **sucedores**.

Mas, se aceitamos o *film noir* clássico como uma construção teórica, temos de o confirmar como um corpus fechado, e delimitado dentro dos seus limites temporais<sup>29</sup>. Assim sendo, ao pensar no *film noir* clássico estamos naturalmente perante uma série, ciclo ou movimento cinematográfico situado no tempo. Assumi-lo como um género (como faz Poulin (2005: 10): “*I propose that film noir is in fact a genre, with recurring characteristics and essential elements*”) é impreciso, já que a autonomização do *film noir* clássico enquanto prática cinematográfica diversa das demais só acontece *a posteriori*, como vimos, e é resultado de um exercício teórico e não de uma realidade de dimensão sociocultural da altura da produção das películas.

Porém, o *film noir* moderno, sendo uma continuação ingénita do agora terminado *film noir* clássico, ou seja, seu natural sucessor – enquanto prática cinematográfica onde o conceito fílmico mais vasto de “*film noir*” foi aplicado, tal como já acontecera temporariamente com o seu antecessor – dele difere no seguinte: no *film noir* moderno já podemos - e devemos - reconhecer traços distintivos de recorte genérico, pois o *film*

---

<sup>29</sup> Mesmo que existam críticos que não têm resistido em colocar nele tanto filmes precedentes como epígonos. Heredero e Santamarina incluíram no seu estudo “El cine negro” (1996) o ciclo dos filmes de *gangsters* como parte integrante do *film noir*. Naremore, no seu estudo “More Than Night” (1998), por seu lado, e coerente com a sua noção de que o *noir* não tem características essenciais, não vê inconveniente em prolongar a existência do *film noir* desde pelo menos os anos 20 do século anterior até aos dias de hoje.

*noir* moderno adota de forma auto-consciente e auto-reflexiva – como adiante veremos - convenções cinematográficas pré-existentes.

Há estudos que encaram o *noir* moderno como discutível. Entendemos isso como natural, pois considerando o paradigma crítico que assume que o *film noir* se extinguiu em 1958, é problemático arrogar a estes filmes a definição de *noir*. Assim, muitas das vezes os *noirs* posteriores são encarados como meros *fait-divers* que recuperam caracteres do *film noir* clássico com o pretexto de fazer uma homenagem, uma paródia, ou mesmo tão-somente por questões de *marketing* (já que, e esta questão será retomada neste estudo, a iconografia *noir* se tornou numa marca que vende). Mas, na realidade, discutível é afirmar que o *noir* terminou com *Touch of Evil*, quando abundam evidências empíricas que demonstram o contrário. Mesmo assumindo que esse argumentário possa ser, em alguns casos, instrumental<sup>30</sup>, para alimentar a já referida mitografia *noir* e dessa forma cristalizar uma espécie de “pureza” no seio do *film noir* clássico, acontece que, como se pode concluir por tudo o que já foi referido, essa “pureza”, a bem dizer, nunca existiu. Tanto que até Borde e Chaumeton, em 1955, já reconheciam, de forma fatídica, a “impureza” congênita do *film noir*.

Como é óbvio, o *film noir* moderno é muito diferente do clássico, já que aparece num outro paradigma sociocultural. Uma das principais disparidades consiste naquilo que há pouco referi e que é, na maior parte das vezes, a razão pela qual estes novos filmes são encarados como *fait-divers* - a sua auto-consciência, e o facto de se configurarem muitas vezes como *comentário* do *film noir* clássico, postura emblemática, como veremos de seguida, do “novo cinema” que estava a ser produzido no momento em que o *film noir* moderno surge. Ainda assim, nem todos os filmes se ajustam a esta categoria de *comentadores* do seu passado e da sua herança, nomeadamente os vários *remakes* criados a partir dos enredos de filmes da época clássica, embora situados num tempo e num *setting* contemporâneos. Ainda que em muitos casos se tratem de filmes com uma qualidade inferior, são mesmo assim evidência concreta da aplicação dos elementos *noir* como ferramentas genéricas, e da existência de um conceito, “*film noir*”, que cruza os tempos.

---

<sup>30</sup> Já que é improvável que Schrader não tivesse a noção do *noir* moderno, sendo ele o argumentista de um dos filmes mais importantes deste novo influxo – *Taxi Driver*.

Daí que não seja possível pretender restringir um conceito vasto e em marcha aplicando-o somente a um grupo de filmes restrito, temporalmente situado e fechado, quando na realidade “*film noir*” é um conceito amplo, que evoluiu com o tempo, e que criou uma nova prática cinematográfica que mantém com o *film noir* clássico relações de filiação, de sucessão, de homenagem, etc., de acordo com os códigos e os preceitos de um paradigma cinematográfico no qual este novo este novo influxo do *noir* se insere: o novo cinema de Hollywood.

### III – O *film noir* moderno

#### 1. Introdução

“Every’s director favourite genre”

Dennis Hopper<sup>31</sup>

*Neo-noir* é, latamente, a denominação utilizada pela crítica para designar qualquer filme que tenha sido produzido depois do período clássico do *film noir* (1941-1958) que contenha temas ou sensibilidades daquele período. São filmes que não usam, normalmente, a filmagem a preto e branco ou o jogo de luz e sombra que os filmes clássicos continham, mas que, tratando temas actualizados e recorrendo a técnicas cinematográficas ausentes na época clássica, evidenciam a mesma alienação, pessimismo, ou ambivalência moral que aqueles continham. Como exemplo de filmes que deram início a esta tendência podemos apontar *Harper* (Jack Smight, 1966), *Point Blank* (John Boorman, 1967), *The Long Goodbye* (1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) ou *Farewell, My Lovely* (Dick Richards, 1975).

Neste estudo, à luz do argumento apresentado no capítulo anterior, este novo influxo do *film noir* será denominado por *film noir* moderno. Deteremos a nossa atenção essencialmente nos filmes do período inicial do *noir* moderno – do final dos anos 60 até meados dos anos 70 – por considerarmos que foi o momento em que foi mais demarcada a intenção programática que subjaz a esta nova tendência.

Inicialmente há que declarar que a utilização da expressão “moderno” pretende, mais do que demonstrar que se tratam de filmes produzidos mais recentemente, apresentar uma propriedade emblemática deles. Acontece que, em certos aspectos, como nos afirma Conard (cf. 2007: 11), estes filmes parecem incorporar **melhor** a visão *noir*. Isto por duas razões fundamentais: a primeira é que, como vimos, o termo *film*

---

<sup>31</sup> Cit. in Naremore, 1998: 28.

*noir* foi aplicado retrospectivamente para descrever um tipo de filmes que já tinha expirado. Consequentemente, os cineastas daquele período, não tendo acesso a esta expressão, e logo não tendo também uma consciência estruturada do seu sentido, não puderam entender ou captar inteiramente o sentido ou a definição de um movimento para o qual estavam a contribuir. Todavia, os cineastas do *film noir* moderno estão perfeitamente conscientes de que estão a trabalhar com o cânone do *film noir* clássico, e esta auto-consciência permitiu-lhes maior firmeza no manejo destas convenções, que, no momento em que criavam os seus filmes, já se encontravam fixadas por terem sido profusamente discutidas pela crítica. A outra razão é o facto de o momento em que estes filmes começaram a surgir ser, como veremos, muito diferente das décadas precedentes, o que permitiu aos cineastas, como explica Holt (cf. 2006: 30), criar filmes mais realistas e consentir um estatuto moral (ainda) mais ambíguo e verdadeiramente *real* às personagens e às situações dos filmes, questões que ilustram perfeitamente a forma como o *noir* moderno recompõe a moral ambígua do *noir* clássico.

Holt (cf. 2006: 37) também certifica algumas das diferenças mais evidentes entre o *noir* clássico e o *noir* moderno. Em primeiro lugar, enquanto os filmes predecessores eram a preto e branco, estes são, como já exposto, normalmente a cores. Certos processos narrativos, como a voz sobreposta, foram amplamente eliminados, excepto em raras ocasiões, quando o objectivo é declaradamente, e de forma mais linear, reproduzir ou reeditar a era clássica<sup>32</sup>. Depois, com o abandono da vigilância governamental e da censura e a introdução dos “rating codes”, estes cineastas tiveram muito mais liberdade de acção nos seus filmes. No tempo em que vigorava o código Hays não era permitido exhibir comportamentos heterodoxos no cinema. Como vimos, Freud e a psicanálise estavam a surgir e a tornar-se moda no momento em que o *noir* clássico também surgia, razão pela qual estas correntes tiveram forte ascendência nos aspectos psicológicos das personagens destes filmes. Assim, o sexo e a agressão tornaram-se duas das formas mais correntes que estas personagens utilizavam para se expressar, mas, devido ao código de produção, não era possível exhibir abertamente estas inclinações. É por essa razão que o acto de fumar foi aplicado, em *Double Indemnity*, como um código velado para “relação sexual”. Veja-se ainda Peter Lorre, que, sendo uma figura distintamente homossexual em *The Maltese Falcon* (que dessa forma serve

---

<sup>32</sup> Como por exemplo em *Farewell, my Lovely*.

de contraponto para fortalecer a masculinidade de Spade), nada no seu procedimento, para além dos maneirismos (que também podem apenas anunciar o seu cavalheirismo) e da arma minúscula (clara projecção do seu falo), o denota abertamente. Além disso, qualquer crime que acontecesse tinha de ser punido exemplarmente, já que, como lembra Holt (cf. 2006: 37), o código de produção determinava não apenas como os eventos deviam ser apresentados mas também, e isto é muito importante – como os filmes acabavam. Assim, Walter Neff e Phyllis Dietrichson nunca poderia sair impunes em *Double Indemnity*, dado que o seu crime atenta contra um dos mais sagrados bastiões da vida americana – a Família – e tem como motivo um dos mais viciosos pecados humanos – a ganância. Porém, a inobservância dos baluartes sociais e o resvalar em direcção ao pecado muitas vezes é, no *noir* moderno, isento de castigo.

Mas, sem o código, o que era antes sugerido podia agora ser desvendado. Por isso, a ausência de censura é uma das principais razões pelas quais não poderia ser mais possível existir *film noir* como o das décadas anteriores. A tensão orquestrada do *noir* clássico, para a qual a censura obviamente contribuiu, deixou de fazer sentido, e por isso este evoluiu e adaptou-se às novas condições de produção. Assim, os filmes modernos têm cenas de sexo mais explícito, violência gráfica mais extrema, e, acima de tudo, as forças em conflito têm um matiz mais *negro* (cf. Holt, 2006: 37). Isto concorre para que exista um realismo que estava virtualmente prometido e latente na era clássica (podendo-se mesmo afirmar que a evolução do *film noir* clássico é um caminho inexorável em direcção a esse realismo), que é actualizado e tornado *real* no *noir* moderno.

Outra questão que deve ser mencionada é o facto de o *noir* moderno aplicar temas recentes, como por exemplo crises de identidade, problemas de memória e de subjectividade, ou os problemas tecnológicos e as suas ramificações sociais, questão que estava normalmente ausente ou não tinha importância no *noir* clássico, e que no moderno ganha progressivamente a sua presença, prova de que no *film noir* moderno existe uma consciência do devir temporal e das consequências sociais que este acarreta.

Além disso, mesmo que o *noir* moderno não seja *a priori* tão *sombrio* como o *noir* clássico, e mesmo que filmes como *Harper* ou *Point Blank* tenham sido abundantemente filmados durante o dia (o que contraria o *noir* clássico, que era essencialmente nocturno), devemos notar que também possuem, graças aos avanços tecnológicos da indústria do cinema, um carácter *sombrio* muito demarcado, e isto

graças ao facto de utilizarem nas cenas nocturnas luzes coloridas que conferem alto contraste com a obscuridade, e que “*create a very different effect from the chaste, artful blacks and whites in even the grittiest earlier films about urban crime*” (Naremore, 1998: 192). E cujo efeito, ao mesmo tempo bastante diferente mas claramente reminescente do do *noir* clássico, também favorece de forma exemplar a atmosfera de sexo e violência: vejamos por exemplo a cena final de *Chinatown*, ou as cenas nocturnas de *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) ou *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Portanto, existe *noir* depois da época clássica? Enquanto alguns críticos entendem que só pode existir *film noir* dentro das fronteiras temporais do período clássico (41-58), essa é uma posição, no nosso entender, desnecessariamente extrema. O facto de o *noir* clássico ser um ciclo (agora fechado) ou um movimento (agora defunto) é perfeitamente compatível com o facto de os filmes aparecidos depois deste período serem também distintamente *noir*, já que têm presentes os mesmos princípios do *noir* clássico com um uso modificado mas que respeita o período clássico. Hirsch (cit. in Abrams, 2007: 7-8) reconhece, assim, o *noir* moderno como uma sequência do *noir* clássico, já que representa uma extensão natural dos seus temas com algumas reorganizações: o surgimento da problematização aberta de questões sociais como raça, classe social e género, que já estavam latentes no *noir* clássico, aqui tornam-se manifestas, já que esta problematização se tornou também, como se verá, presente na sociedade.

Se há críticos que dizem ser impossível existir *noir* fora dos anos 40 e 50, o facto é que estes filmes têm os mesmos objectivos, ao encarar as audiências, que tinham aqueles, mas de forma mais gráfica, nomeadamente na forma como aborda o sexo, a violência e os distúrbios emocionais - porque **pode** fazê-lo desta maneira. Além de que as audiências actuais requerem que se mostre a demência psicológica de forma mais explícita, e por isso o *noir* moderno usa recursos estéticos que mostram estes conteúdos dentro de campo, com o objectivo de criar na nova geração de espectadores aquilo que o *noir* clássico criava nos espectadores da sua altura.

## **2. Os anos 60 e 70: um novo momento social para os E.U.A.**

Os primeiros filmes aos quais podemos atribuir confortavelmente a designação de *noir* moderno apareceram a partir do final da década de 60, ainda que Silver e Ward (cit. in Horsley: 2002), entendendo o *noir* como uma sensibilidade continuada ao longo da história do cinema, incluíam no seu vastíssimo cânone películas do início dessa década, como por exemplo *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *The Shock Corridor*, *The Naked Kiss* (Samuel Fuller, 1962 e 1964), *Blast of silence* (Allen Baron, 1961) ou *Cape Fear* (J. Lee Thompson, 1962)<sup>33</sup>. É um facto que estes filmes, tal como outros da mesma altura, apresentam algumas semelhanças a nível narrativo e visual com películas do corpus do *noir* clássico, nomeadamente os da década de 50<sup>34</sup>, mas também poderemos considerar que existe uma ligeira diferença a nível temático, que é, de forma geral nos casos citados, o das profundas psicopatias que produzem violência. Além disso, tipologicamente, estes filmes recaem mais espontaneamente na designação linear de *thriller* de crime, ou na de *suspense*.

Assim, como refere Duncan (cf. 2006: 21), um filme como *Point Blank* apareceu “do nada”, e se essa era uma qualificação complexa de imputar aos filmes supracitados, a este podemos atribuir um cunho indubitavelmente *noir*, mesmo que seja apenas na década de 70 que o *film noir* se revitaliza de forma mais consistente.

Nestes filmes aparecem personagens que esperam mais do mundo do que aquilo que têm recebido, e por isso estão desiludidas (Gittes é um exemplo disto). E todos têm um sentimento de paranóia, cinismo e pessimismo análogo ao do *noir* clássico. Por isso, quando Duncan (op. cit.) afirma que os realizadores do *noir* moderno parecem não ter qualquer ponto de vista político ou sociológico e estão mais interessados em estilo do que em conteúdo, corre o risco de estar a generalizar.

---

<sup>33</sup> No seu estudo “Film Noir: An encyclopedic reference to the American style” o primeiro *film noir* é apontado como sendo *Underworld* (Josef Von Sternberg, 1927), questão que subverte a inclinação mais comum da crítica de considerar que o *noir* clássico principia em 1941. Incluem também no seu cânone filmes recentes como *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992).

<sup>34</sup> *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955) é um filme análogo aos referidos, que está temporalmente dentro dos limites cronológicos do *noir* clássico e marca presença na grande maioria das listas de filmes, mesmo que seja discutível se se trata ou não de um *film noir*.

É evidente que não é possível facultar uma explicação para todo um género ou ciclo cinematográfico, seja ele qual for, pelas relações que constitui com a sociedade. No caso do *film noir* clássico, é complexo assumir, como nota Sullà (cf. 2010: 23), que todo ele proporcione uma imagem da sociedade em que nasceu, porque já que nem todas as películas tratam os mesmos temas nem, quando os tratam, o fazem da mesma forma, não se pode assumir que todo o ciclo tenha a mesma postura crítica. Esta questão vem, como reforça Krutnik (1991: 23) reforçar a ideia de que “*it generally seems that films have been labeled “noir” on the basis of wide-ranging, often expressly contradictory criteria*”. De facto, se existem películas como *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947), cujo pendore político-social nunca pode ser negligenciado, outras há que são “tradicionalistas” até à medula, tais como, e neste momento detendo a nossa atenção apenas no conteúdo político-social e passando por cima do estético, *The Big Sleep* ou *The Postman Always Rings Twice*.

Por isso, como refere Palmer (cf. 2007: 151), e à luz do indicado por nós no capítulo anterior, se algo brotou do intenso estudo de décadas sobre o sistema da velha Hollywood e do *film noir* clássico é que se deve evitar a armadilha de considerar os “velhos filmes” como produtos de “equidade” e de “conformidade”, ou seja, como fruto de normas pré-processadas, obrigatórias e iguais. Tanto a forma antiga de fazer filmes como a nova são caracterizadas por complexos processos de continuidade e descontinuidade, de repetição e de diferença - como é distintamente exemplificado pelo fenómeno do *film noir*, cujos dois períodos representam grandes mudanças na indústria do cinema em particular, e na sociedade de uma forma geral, que inevitavelmente confere o seu *timbre* aos filmes produzidos.

Assim, impõe-se uma breve contextualização do panorama social das décadas de 60 e 70, de configurações tão peculiares quanto foram as existentes aquando do surgimento do *noir* clássico.

Nestas décadas, tanto nos E.U.A. como no resto do mundo, brotam momentos de tensão e de dúvida e uma sensação de falhanço que é fruto da desconfiança que a sociedade, de forma geral, começa a sentir em relação ao *establishment*. Esta situação, fruto de uma condução política que estava a ser posta em causa pela sociedade, nomeadamente pelas franjas mais jovens e pelas minorias que foram sendo sistematicamente excluídas (pois continuava a existir forte segregação social),

começavam a perder o sentido. Além de que os E.U.A. permaneciam constantemente envolvidos em conflitos bélicos, mesmo que já estivesse, aparentemente, ultrapassada a euforia paranóica que a guerra fria conheceu nos anos 50. O mais recente e fracturante destes conflitos era o do Vietname. Assim, brotam numerosos movimentos de protesto, todos batalhando por direitos sociais: feministas, panteras negras, etc.

Além disso, um outro tipo de eventos de grande importância incitam os americanos a deixar de acreditar na “esperança”, já que o “sonho” se transforma em violência e crime, como sugere Mailer (cit. in Horsley: 2002) em “The American Dream”, e que é traduzido com as mortes violentas de J.F.K., de R.F.K. e de Martin Luther King. No final dos anos 60 e início dos 70 a oposição contra a guerra do Vietname aumenta exponencialmente, existem motins raciais nos *guetos*, as taxas de desemprego e de crime disparam, ocorre o escândalo de Watergate, e os movimentos contra-culturais são cada vez mais proeminentes.

Perante este cenário de devastação social, o cinismo e o pessimismo do *noir* pareciam de facto muito apropriados; logo, é normal que tenha aparecido este tipo de películas, com um mapa mental ajustado às novas condições sociais. Assim, os temas apresentados nestes novos filmes *noir* – as crises de identidade, problemas de memória e de subjectividade, os problemas tecnológicos - são mais contemporâneos, mais realistas e objectivamente mais entranhados na psique social do que muitos dos *noirs* clássicos conseguiram, na sua altura, ser.

Há ainda uma outra questão importante, raras vezes levantada, que liga inexoravelmente estes movimentos de protesto com o *film noir* moderno. É que, de todos os movimentos de protesto deste momento conturbado, há um que assume especial importância para o *film noir*: o feminista, por ter aberto o caminho para uma nova representação da mulher. No *noir* clássico a figura feminina desempenhava (quase) sempre um de dois papéis antitéticos: ou a mulher que ama o protagonista incondicionalmente e não representa qualquer risco (figura que denominaremos de “mulher-anjo”), ou então a “ameaça sexual” que não olha a meios para atingir os seus fins e não tem pejo em molestar quem se achesse no seu caminho – a *femme fatale*. No *noir* moderno, a figura feminina evolui em (pelo menos) duas direcções distintas: ou continua *fatale*, embora com a diferença de que está plenamente consciente dos seus actos (ou seja, estes já não parecem advir, como acontece por vezes no *noir* clássico, de algum tipo de distúrbio com um pendor levemente “irracional”), realizando-os portanto

sempre na total posse das suas idoneidades e por isso, ao contrário da sua predecessora, sendo usualmente bem sucedida - lembremos *Body Heat* ou, mais recentemente, *The Last Seduction* (John Dahl, 1994) –, ou então é uma personagem com uma densidade psicológica mais densa, e mesmo que por vezes possa ser uma “mulher-anjo” o seu papel nunca é ou meramente decorativo ou com a única função de fazer um contraponto com a vilã. Este é o caso, como veremos depois, de Evelyn Mulwray em *Chinatown*.

### **3. Causas e genealogia do *film noir* moderno**

O novo influxo do *film noir* é, portanto, causa e consequência de vários factores que instigaram novas direcções à sua *praxis* cinematográfica, o que o torna então muito distinto do *noir* clássico.

Depois de verificadas as condições sociais nas quais apareceram, iremos neste capítulo elencar os principais factores cinematográficos que incitaram este ressurgimento, para aprofundar por que razão os *noir* modernos são tão diferentes daqueles que os inspiraram.

#### **3.1. The *French connection*: A *nouvelle vague***

Tal como aconteceu com muito do cinema americano produzido em finais da década de 60/ inícios da de 70, o novo influxo do *noir* consentiu evidentes influências do cinema europeu. Uma das mais visíveis é seguramente a da *nouvelle vague* francesa. Como é sabido, esta “nova vaga”, inicialmente conhecida como o “grupo dos Cahiers”, surgiu em França no final dos anos 50, e foi impulsionada por um grupo de cinéfilos que se tornaram críticos e depois cineastas, entre os quais se contavam Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer ou Claude Chabrol. Nunca tendo propriamente a organização formal de um “movimento”, e verificando-se diferenças por vezes consideráveis entre os seus filmes, unia-os o facto de terem sido influenciados simultaneamente pelo neo-realismo italiano da década anterior, pelo cinema clássico de

Hollywood ou pelas mais recentes experiências cinematográficas de Hitchcock. Porém, recusavam-se a observar cegamente as convenções cinemáticas mais clássicas (como a montagem, o estilo visual ou a narrativa linear), com o simples propósito de inovar através do experimentalismo.

Outra singularidade deste grupo está nas ideias que defenderam. Destas, a principal é o facto de que, enquanto se discutia, de uma forma geral nas artes, a morte do *autor*, a *nouvelle vague* recupera a ideia do autor no cinema, ao advogar que certos realizadores, por fazerem reflectir nos seus filmes uma visão pessoal e artística, devem ser considerados como *os autores* dos seus filmes, tal como um escritor o é dos seus livros: ou seja, ao invés de - ou às vezes apesar de - o filme ser parte de um processo “industrial” no qual interferem várias pessoas, a *distintiva autoral* do realizador fica cunhada no filme mesmo depois de ter passado por esse processo. Essa máxima está presente na frase de Welles que Truffaut utilizou para epígrafe da sua compilação de ensaios críticos, *Les films de ma vie*: “*I believe a work is good to the degree that it expresses the man who created it*” (cit. in Hillier, 1985: 5). Nesse sentido canonizaram, no seu trabalho crítico, “autores” como Howard Hawks ou Edgar G. Ulmer, ambos realizadores de obras essenciais do *film noir*<sup>35</sup>. Esta concepção foi muito importante por ter concorrido para reposicionar o papel do autor contemporâneo, de cinema e não só, posição que este grupo ainda veio fortalecer com a sua produção cinematográfica, completamente conivente com este ideário. Uma outra concepção muito importante, e de certa forma dependente desta, é a de *mise-en-scène*, que postula que “*the originality of the auteur lies not in the subject matter he chooses, but in the technique he employs, i. e. the mise-en-scène, through everything on the screen is expressed*” (Hoveyda, cit. in Hillier, 1985: 8-9).

Concretizando as relações existentes entre a *nouvelle vague* francesa e o *film noir*, começemos por referir que a “primeira idade” deste termina mais ou menos quando aquela começa. O *noir* clássico finda, como sabemos, em 1958, e 1960 é o ano em que é lançado um dos primeiros e mais importantes filmes da *nouvelle vague*: *A Bout de Souffle*, de Jean-Luc Godard. Apesar de ser austero a nível de produção, é largamente compensado pelas suas inegáveis qualidades. Primeiramente, há que certificar que é um

---

<sup>35</sup> Respectivamente *The Big Sleep* e *Detour*.

filme pioneiro na forma como aproveita e reflecte sobre as convenções genéricas de Hollywood, formando uma configuração que, como veremos, foi copiosamente praticada no cinema americano pós-1960. Aludindo a uma base genérica que não é a do *film noir* mas mais a do filme de *gangsters*, embora completamente desprovida de todo o *glamour* que se poderia esperar que encerrasse, apresenta um protagonista, de nome Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), que se de certa forma lembra um pouco as figuras do realismo poético, contém uma característica muito própria: o seu vestuário, forma de falar, de caminhar e de se comportar são totalmente *decalcados da figura cinematográfica* de Bogart. Então temos aqui, por conseguinte, uma personificação meta-cinematográfica que, de forma algo displicente, efectua uma profunda meditação sobre a importância que o cinema de género americano exerceu sobre a intelectualidade francesa. Mas, fiel ao espírito experimental que era preconizado por estes cineastas, o filme de Godard não adopta os trâmites basilares do cinema de género, e emprega antes uma transgressão deliberada das “normais” regras da montagem cinematográfica, sendo frequentes justaposições de cenas aparentemente sem relação de causa-efeito, ou então drásticas suspensões da acção, como por exemplo na longa cena em que Belmondo e Jean Seberg – que preceitua a relação que o filme estabelece com os Estados Unidos da América - estão num quarto de hotel, nunca arruinando porém a lógica inerente ao filme nem o seu carácter realista (auxiliado pela abundante filmagem em exteriores, com câmara muito móvel e luz real). Cabe ainda acrescentar que o seu notável argumento, escrito a meias por Godard e por Truffaut, subverte de igual maneira a forma mais comum de se escrever para cinema: não deixando de obedecer, na sua essência, à norma convencional da *estória*, está recheado de linhas de diálogo de cariz filosófico-literário onde não são raras as alusões a inúmeras obras da literatura, do cinema ou da pintura, das mais consagradas às mais “marginais”, e que concedem ao filme um pendor intelectual que no cinema, arte de massas supostamente para consumo rápido e fácil, raras vezes (ou nunca) teve antes presença tão declarada.

Outro filme marcante é *Tirez sur le Pianiste* (François Truffaut, 1960), que a nível técnico-estilístico-narrativo emprega *grosso modo* todas as convenções acima referidas, contendo além disso algo que o aproxima mais do *film noir* do que *A Bout de Souffle*: como muitos *noirs*, é baseado num romance de um autor da literatura *hard-boiled*, David Goodis, tendo por essa razão um enredo de matiz mais *negra* do que o outro, e

faz uso abundante de voz sobreposta ao longo do filme, numa clara alusão, e mesmo homenagem, ao espírito do *noir* clássico.

Até que ponto eram estes cineastas reverenciadores do cinema clássico ou do sistema de géneros da antiga Hollywood? Se por um lado existe nos seus filmes um tributo aos filmes americanos do passado, perceptível na forma de uma influência manifesta, por outro é também manifesto um empenho em subverter as regras básicas que os sustentam<sup>36</sup>, ou seja, é evidente a intenção de apresentar algo de diferente. E uma dessas diferenças está no facto de estes filmes rejeitarem categoricamente alguma artificialidade que os filmes clássicos frequentemente admitem, ou então chamam a atenção para essa artificialidade através da declarada exposição da mesma<sup>37</sup>. Estes elementos são prova concreta da existência de um “programa” subjacente a estes filmes, que era o de homenagear os clássicos subvertendo-os, ou seja, demonstrar que estão cientes da sua importância e ao mesmo tempo testemunhar que essa reflexividade os leva a querer fazer cinema de outras formas. É ainda relevante o seu riquíssimo substrato cultural, que evidencia uma consciência do cinema como uma súpula dos saberes que para ele contribuíram, e logo uma súpula da vida que pode reflectir sobre temas sérios, e não uma mera arte de massas sujeita a tornar-se inócua e repetitiva. Por isso, em suma, este “cinema de autor” convoca e repele ao mesmo tempo os modelos formulaicos do cinema americano, para conseguir emitir a sua **opinião autoral** sobre ele.

Assim, pelo seu pioneirismo em questões que também estarão presentes no cinema americano que, como veremos, se vai deixar influenciar por estas práticas, estes filmes são essenciais para a revitalização genérica dos anos 60/70 na qual o *noir* moderno se inscreve. Portanto tanto o *noir* clássico como o *noir* moderno, ou pelo menos a

---

<sup>36</sup> Numa entrevista colectiva com vários cineastas da *nouvelle vague*, Jacques Rivette declarou que o cinema inglês é “mediocre”, e essencialmente por ser um “cinema de género” num país onde esses géneros não têm raízes (cf. Hillier, 1985: 32). Contrariamente, este cinema francês declara abertamente que não tem mais relações, para lá das que efectua reflectindo sobre ele, com o cinema de género americano.

<sup>37</sup> Recordemos o momento em *Pierrot Le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965) no qual Marianne (Anna Karina), depois de falar brevemente para a câmara num momento que, socorridos da nossa memória cinematográfica, observámos como se fosse uma reflexão “muda” da personagem, e de Pierre/Ferdinand (Belmondo) lhe ter questionado com quem estava a conversar, ela responde: “com os espectadores”.

discussão crítica destes dois momentos da história do cinema americano, devem-se a duas gerações diferentes da intelectualidade francesa, como afirma Naremore (cf. 1998: 27).

### 3.2. A película de cor

Referindo agora a conjuntura do cinema de Hollywood, há que reconhecer, em primeiro lugar, que seria de esperar um recuo nas produções do *noir* clássico, o que veio de facto a verificar-se durante os anos 50.

Nesta década e na seguinte o sistema de estúdios conheceu um retrocesso, enquanto a televisão começava a tornar-se no fenómeno de massas que o cinema havia sido. Para competir com este panorama, os filmes tornaram-se cada vez *maiores*, mais turbulentos e mais apelativos, e apareceram, por exemplo, os épicos bíblicos ou da História da Antiguidade, como *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963).

A cor era, evidentemente, um dos principais argumentos destes filmes. Naremore (cf. 1998: 169-172) lembra que entre 1941 (usando este ano não como início desta tendência, que é obviamente anterior, mas como ano de início do corpus do *film noir* clássico) e 1952 a grande maioria das imagens *puramente mecânicas* eram a preto e branco, enquanto as imagens estáticas (por exemplo as da publicidade ou as capas dos livros de entretenimento em “paperback”) eram a cores. Portanto a cor estava, naquela altura, plenamente associada com o frívolo e o inconsequente, e como se supunha que o preto e branco captava a *verdade*, e ainda por cima estilisticamente, este estava ainda fortemente associado ao empirismo documental e era encarado como a forma de captar a *realidade*.

Quanto à película de cor, embora a sua tecnologia estivesse muito avançada no final dos anos 40, os cineastas e o público encaravam-na ainda como inapropriada para o cinema. Só os filmes musicais ou de animação – portanto, filmes de “atração” – é que eram bem aceites em technicolor. Então, a preocupação do cinema era mais com os efeitos de luz e sombras do que com a cor. Além de que era mais *avant-garde* e modernista utilizá-lo, o que conferia ao preto e branco uma marca tanto de realismo urbano como de arte requintada. Assim, quando adaptava as histórias publicadas nos

“paperbacks” de entretenimento que tinham capas coloridas e apelativas, o *film noir* conferia-lhes uma seriedade de que esta ficção muitas das vezes não gozava.

Portanto, em 1947 – ano de produção de um *film noir* de grande sucesso, *Out of the Past* – apenas 12% dos filmes de Hollywood eram a cores. Mas em 1950 Kodak inventa um novo tipo de película a cor que eliminava a necessidade de equipamento muito pesado e dispendioso, o que aumentou a utilização da cor no cinema (cf. Naremore, 1998: 186). Daí que o *noir*, que se encontrava ainda completamente dependente dos contrastes de luz e sombra que lhe eram permitidos pela película a preto e branco, conheceu um óbvio retrocesso. Basta verificar que se durante a década de 40 apareceram inúmeras produções *noir*, à medida que a década de 50 vai avançando este número diminui drasticamente. A película a preto e branco, subitamente, e por estas razões bem demarcadas, torna-se *demodé*, o que prenuncia o fim da iconografia do *noir* clássico. Mesmo que se persistisse, como sabemos, em utilizar o preto e branco no cinema, e que exceptuando talvez em *The Rope* (Alfred Hitchcock, 1948) os crimes de filme e de *suspense*, nesta altura em que a cor começava a ameaçar predominar, continuassem a empregar o preto e branco e o *chiaroscuro*, pouco desses filmes conseguiram, de 1958 em diante, captar um “clima” *noir*<sup>38</sup>. E por essa altura o público cada vez mais encarava a cor como realista e o preto e branco como um estilo abstracto e altamente estilizado, sem capacidade para conseguir representar fidedignamente a *verdade e a realidade*.

Assim, de forma antitética ao que era norma do *film noir* dos anos 40, também se queria luz e cor no cinema policial dos anos 60, ou aquilo que Alton (cit. in Naremore, 1998: 190) apelida de “mystery lightning”. *Harper e Marlowe* (Paul Bogart, 1969), outro filme também conotado com o ressurgimento do *film noir*, apesar das suas virtudes, estão ainda completamente imbuídos desta tendência, e nenhum dos dois, como confirma Naremore (1998: 190), “was able to provide a visual correlative for the shadowy, decadent romanticism of the 1940s”. Mas ambos são prova concreta de que o *film noir* estava a iniciar uma evolução da sua condição de “filme a preto e branco” para se tornar em algo de novo, e, tal como já referido, plenamente associado com o devir temporal e com os avanços da sociedade e da tecnologia.

---

<sup>38</sup> Uma excepção é *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959).

*Point Blank*, por outro lado, é já um filme que se serve do technicolor penetrando fundamente nas *nuances* iconográficas e estilísticas (mesmo na iluminação) da época clássica do *film noir*, o que o torna, porventura, na primeira película a poder ser considerada, de facto, como pertencente ao *noir* moderno.

### 3.3. A revitalização do cinema de género de Hollywood

Enquanto os realizadores europeus tendiam a rejeitar os géneros em busca de um cinema mais abstracto e intelectual, os novos cineastas americanos, ou pelo menos a maior parte deles, trabalhavam com uma base genérica. De facto, e pela razão principal de que nos E.U.A. era mais complicado alcançar uma cisão tão drástica e inopinada do típico “entretenimento comercial”, e mais ainda sendo o sistema de géneros uma criação deste país, muito do cinema americano produzido entre o final da década de sessenta e meados/finais da de setenta patenteia uma orientação incontestável: a de se afirmar como fruto essencial de uma genealogia que remonta ao cinema das décadas anteriores.

Mas não se pretendia reproduzir cegamente os modelos do passado. Vemos antes, em muitas películas deste período, que ao mesmo tempo em que resolutamente celebram o sistema de géneros de Hollywood, fazem-no com um claro esforço de reconstruir as suas normas rígidas, e ao mesmo tempo relativizar as certezas absolutas que esse sistema muitas vezes encerra. Entrevendo nesta atitude uma influência europeia, Naremore afirma que (1998: 203), “*the younger generation of Hollywood directors tended to incorporate New Wave techniques or retro style into spectacularly violent crimes pictures, both attacking and preserving traditional values*”, mas o facto é que no processo de recuperação genérica estava presente mais do que o espectáculo da violência: havia um radical revisionismo, onde se criticavam os mitos culturais que estavam na base dos géneros populares, expondo-os como defuntos, desadequados e, em alguns casos, mesmo destrutivos.

Esta intenção revisionista pode ser entrevista de forma muito determinada, por exemplo, nos *westerns* desses anos. *McCabe and Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971) faz decorrer a acção na época histórica dos pioneiros americanos, o seu *setting* é a região inóspita e selvagem que aquelas pessoas domesticaram, e também são respeitadas todas as convenções do *décor* e do vestuário do *western* clássico; porém, o enredo

(moralmente ambíguo e envolvendo temas controversos como a droga e a prostituição), a cinematografia ou o epílogo amargo do filme são elementos que subvertem o paradigma normalmente associado a este género. Estamos para lá do optimismo que retratava a conquista do oeste como o epítome da epopeia americana.

Outro género de Hollywood que retrata a epopeia americana e o seu heroísmo é o filme de guerra. Igualmente consagrado ao longo das décadas de ouro do cinema clássico<sup>39</sup>, vê também as suas premissas básicas serem subvertidas nos filmes dos anos setenta. Lembremos *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) ou *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), filmes que retratam um conflito que estava bem presente na memória colectiva do público americano – a guerra do Vietname – e que, cada um de sua forma, reflectem acerca das contrariedades sofridas por aqueles que combateram, com uma configuração que nenhum filme da época clássica do cinema alguma vez ousou empregar.

Por isso King (2002: 13) alega que este momento do cinema “*is remembered as an era in which Hollywood produced a relatively high number of innovative films that seemed to go beyond the confines of conventional studio fares in terms of their content and style and their existence as products of a purely commercial or corporate system. For some, this period represent the birth (or rebirth) of the Hollywood “art” film, or something very like it. For others, it was a time when Hollywood made a gesture towards the more liberal or radical forces in American society*”.

Esta afirmação condensa os fundamentos motivadores da peculiar configuração que estes filmes adoptaram. É, de facto, evidente que acarretam um cunho muito mais liberal do que o dos seus predecessores, seguindo dessa forma o *zeitgeist* dos E.U.A. Tal como a sociedade que o circundava, o sistema de Hollywood e os seus cineastas também estavam a pôr em causa os paradigmas que até ali eram encarados como normativos, e a sua forma de o demonstrar foi enraizar-se no legado que tinham disponível – o sistema de géneros – para, aproveitando a ausência da censura que norteou a ortodoxia da época clássica, produzir filmes que traduzissem uma *dúvida*.

Mas, no cinema, a admissão da *dúvida* nas asserções que nos são anunciadas como certezas estava já presente de forma consistente, como sabemos, no *film noir*. Daí que

---

<sup>39</sup> Basta recordar que *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) é um filme de guerra, mesmo que não contenha nenhuma cena de combate.

este período seja muito fértil em películas de cunho *noir*: por ser uma sensibilidade fílmica em plena consonância com as premissas que este novo cinema queria adoptar.

Enquanto King declara também que o afastamento ou a aproximação em relação aos temas e às formas típicas de Hollywood por parte destes filmes é passível de discussão (cf. op. cit. 13), na realidade essa transmissão é até bastante perceptível. Tanto a nível temático como cinematográfico, é inegável a existência de uma herança legada das práticas fílmicas do passado aos filmes dos anos setenta, e isto não apenas em relação a géneros fixados, e com mais tradição, como o *western*. O aparecimento de filmes como *Point Blank*, *Farewell My Lovely*, *The Long Goodbye* ou *Chinatown* demonstram não só a permanência de elementos e de ambiências cinematográficas que muitas vezes se encaram como datados e até irrealizáveis fora do seu tempo – os do *film noir* – mas também, sem trair uma tendência de certa forma universal deste período e em consonância com a sua supracitada afirmação, os elementos *noir*, sendo explicitamente tão imanentes como do *western*, surgem, tal como estes, elaborados à luz de um re-visão que está em concordância com o *zeitgeist* da altura da sua produção: ou seja, existindo neles uma inevitável relação com o passado, mesmo até um posicionamento nostálgico e de reverência para com os clássicos, que é aqui configurada como uma revisitação da época clássica do cinema que tende a *rever*, e a maior parte das vezes a pulverizar, os temas e os mitos desse momento.

### **3.4. *L'Avventura* epistemológica**

Assim, se bem que a revisão das práticas do cinema do passado tenha ocorrido em todos os géneros, talvez nenhuma delas tenha sido tão importante e complexa como a do *film noir*. Sendo um tipo de filmes, desde o período clássico, eminentemente pessimista e instaurador da *dúvida*, surge aqui como forma de reavaliação para uma geração desiludida com o Vietname (tal como a anterior geração estava desiludida com a II guerra mundial).

Spicer (cf. 2007: 49-50), depois de mencionar que a visão pessimista do *noir* clássico, ainda que tenha contornos existencialistas, tem raízes não nesta corrente do pensamento mas na escola *hard-boiled*, refere que o *noir* moderno também foi poderosamente influenciado por concepções de recorte existencial, mas mais uma vez

não através de filósofos mas sim de filmes europeus, como *L'Avventura* (Micheangelo Antonioni, 1960). De facto, esta película, tal como as da já citada *nouvelle vague* francesa, foi de grande importância para a nova geração de cineastas americanos. É um filme que desconstrói códigos, práticas e estruturas fílmicas que eram norma do seu tempo, com um carácter experimental que sem nunca depreciar um rigor formal, apresenta-se como um campo de meditação sobre a ontologia do cinema. Tendo um ritmo muito estudado que coloca a ênfase não propriamente no enredo mas na composição visual e no desenvolvimento das personagens, o filme expõe uma peculiaridade singular: a forma como aquele que parece ser no início o seu motivo central, o seu grande mistério – o desaparecimento de Anna – se torna depois completamente descentrado, chegando a ser abandonado e ficando mesmo sem resposta, num lance que implanta uma dúvida sobre o papel destas personagens, sobre os seus motivos, e sobre o sentido das suas acções.

Estes dilemas vêm marcar também presença no *film noir* moderno. Se, ao contrário do que acontece em *L'Avventura*, o *noir* moderno continua a apresentar enredos que se estabelecem ainda na tradição *hard-boiled* que fundamentou o enredo dos filmes do período clássico, ou seja, narrativas com convenções padronizadas (a demanda, a investigação, a jornada), mostra-as *em queda*, pondo em causa, portanto, o sentido das mesmas. Se a confusão, a alienação e a identidade fragmentária foram as características básicas do herói do *noir* clássico, no *noir* moderno estas categorias vão ter uma tendência claramente epistemológica, que vai questionar a validade de qualquer acção, já que qualquer acção surge, muitas vezes, como absurda e sem motivo. Assim, e por influência destes filmes europeus, há por vezes uma transformação de um herói motivado para um herói não motivado. Além disso, o abandono do “Production Code” permitiu novas explorações das motivações do protagonista e a possibilidade de finais não resolvidos e/ou ambíguos (cf. Spicer, 2007: 50).

*Point Blank* é de tudo isto um claro exemplo. Como menciona Spicer (cf. 2007: 50), o filme tem consciência da herança *noir*, nos seus ecos de *Double Indemnity*, mas também de Antonioni. O seu estilo oscila entre o realismo (que Boorman quis trazer do *noir* clássico) e a abstracção, patente na descontinuidade elíptica de todo o filme, e que é revelador do estado de alma de Walker, que possui toda a náusea e alienação do existencialismo.

O filme é na sua essência um *thriller* de vingança, mas completamente subvertido, ao instaurar desde logo uma dúvida primária: os eventos a que assistimos estão de facto a acontecer ou são uma mera alucinação de Walker? Terá ele sobrevivido à fuga da cadeia ou foi fatalmente alvejado pelo seu inimigo? Estas questões nunca são totalmente esclarecidas, e a dúvida é contínua, principalmente porque este Walker<sup>40</sup> parece virtualmente imbatível durante toda a sua jornada de vingança, ultrapassando várias situações de perigo sempre incólume, ao ponto de se tornar quase sobrenatural. Boorman, o realizador do filme, não esconde esta hipótese ao efectuar o seguinte comentário: “*Seeing the film, one should be able to imagine that this whole story of vengeance is taking place inside his head at the moment of his death*” (cit. in Spicer, 2007: 51).

Depois, há uma outra questão que aviva o carácter absurdo de todo o filme: Walker acaba por concluir que a sua vingança nunca poderá ser completa, à medida que compreende que os seus inimigos estão de tal forma imersos numa máquina invisível mas implacável – o capitalismo – que eles próprios acabam por se tornar, também, invisíveis, sendo-lhes aparentemente impossível pagar-lhe o dinheiro que lhe é devido. Assim, a vingança, a possibilidade de a completar e o seu sentido último estão postas em causa, e “a companhia”, que é largamente referida durante o filme, exposta como um labirinto burocrático onde, como nas instituições reais, a distinção entre a legalidade e a criminalidade parece difícil de separar. Walker, mais do que um homem que procura vingança, é um cidadão comum perante as forças impessoais da vida moderna, que estão para lá do seu alcance e que ele nunca, apesar de toda a sua força, poderá vencer.

É esta hesitação entre a mais prosaica mundanidade e a evasão para a fantasia que torna o filme tão desorientador, dado que não nos garante uma forma segura de interpretar os eventos. Os lapsos temporais, as regressões e as repetições dos eventos conferem às situações um papel ambíguo entre a realidade e o sonho, e põem em causa todas as acções de Walker, bem como a sua *veracidade* enquanto protagonista do filme.

*The long Goodbye* é outro exemplo, embora algo diferente. Como refere Gallafent (1992: 259), “*Altman’s plot turns on the figure of Terry Lennox (Jim Bouton), who brutally murders his wife and ruthlessly uses his old friend Marlowe (Elliot Gould) to*

---

<sup>40</sup> Em português “caminhante”, que é um epíteto muito adequado para esta personagem.

*make his escape to Mexico. Marlowe covers for him and believes in his innocence, but the narrative slowly confirms his guilt. When finally tracked down by Marlowe, he is indifferent, telling him "What the hell, nobody cares". Marlowe replies, "Nobody cares but me" and shoots him dead*". Como Gallafent também faz notar, há aqui uma alteração significativa relativamente ao romance homónimo de Raymond Chandler do qual o filme é adaptado: neste, Lennox é inocente do crime do qual o acusam (cf. op. cit.), o que confere honra de carácter e nobreza de espírito à atitude de Marlowe, ao acreditar na sua inocência e defendê-la, passando por inúmeras provações (por exemplo, a cadeia) por causa disso. As suas acções estão imbuídas de um *sentido* de dever, que está muito em consonância com a mitologia deste detective.

Mas na adaptação cinematográfica tudo isso é posto em causa. Para começar, o Marlowe deste filme está muito distante da desenvoltura dos seus antecessores. Envergando um fato que parece muito usado e enrugado, aparenta sempre estar, durante as suas peregrinações a pé ou na sua viatura *retro*, tão inebriado como as raparigas que vivem ao seu lado, principalmente por estar constantemente (numa homenagem bufa à *voice-over* do *noir* clássico) a falar consigo próprio, o que nos faz, de alguma forma, duvidar das suas capacidades e não conseguirmos sentir por ele a mesma empatia que sentimos por Spade. Há, portanto, uma declarada intenção de mostrar este detective como uma figura fora do seu tempo.

E, por estar fora deste tempo, depois do "quixotismo" de considerar que o seu amigo é inocente, Marlowe percebe, no epílogo, que estava errado - ou seja, que o *private eye* do passado está completamente fora de perspectiva no mundo amoral da década de 70, e que a nobreza do seu carácter foi totalmente inútil. E é por terminar com esta dúvida inquietante e por revelar a falta de sentido que todas as nossas acções podem em teoria conter que o filme se inscreve fortemente como *noir*.

*Farewell, My Lovely*, de outra forma, executa também um juízo similar. O seu protagonista é um Marlowe envelhecido (protagonizado por um dos actores emblemáticos do *noir* clássico, Robert Mitchum) que no início do filme enceta, em *voice-over*, uma reflexão melancólica sobre a inevitabilidade da passagem do tempo e sobre as marcas profundas que essa circunstância pode fomentar<sup>41</sup>. Utilizando uma

---

<sup>41</sup> As palavras que utiliza são: "Felt tired and realized I was growing old".

metáfora extraída de um dos símbolos maiores da “cultura” americana, o *baseball*, Marlowe pressente que, tal como DiMaggio acabará eventualmente por vacilar no seu impressionante *record* desportivo, também ele irá acabar, tarde ou cedo, por conhecer o falhanço. Estamos perante um detective consciente do seu já longo historial, e que agora se vê envolvido num novo caso que, à partida, poderá já não conseguir resolver. De forma diferente do Marlowe de Elliot Gould, mas pressentindo as mesmas evidências, este detective também está a questionar a validade daquilo que encarna e da lógica que o move. Tendo em conta as divergências profundas entre *Murder, my Sweet* e este seu *remake*, que apresenta um mundo muito mais negro, corrupto e sem qualquer hipótese de redenção (situação representada, por exemplo, pela ausência da enteada de Velma, que na versão de 1944 servia de contraponto para a maldade e a corrupção da *femme fatale* e se torna num par romântico do detective no desfecho do filme) é natural que Marlowe conjecture as suas dúvidas.

Portanto, a validade e a pertinência das acções dos protagonistas do *film noir* moderno estão constantemente postas à prova, enquanto no *noir* clássico, mesmo quando o protagonista era uma figura dilacerada, essa situação estava *a priori* garantida. *Chinatown*, como veremos depois, vem ainda dilatar mais esta situação.

#### **4. A consciência do passado**

É frequente assumir-se que a diferença fundamental entre o *film noir* clássico e o *film noir* moderno reside no facto de que este último tem um carácter auto-consciente, ou seja, que os cineastas deste período empregam, com a consciência disso, os preceitos do *film noir*, enquanto conceito teórico, na laboração dos seus filmes. Não deixando de ser correcto, há porém que adicionar a esta convicção breves comentários introdutórios.

Comecemos por assinalar a seguinte asserção de Abrams (2007: 7), que nos indica que “by 1958, with Orson Welles’s *A Touch of Evil* it was all too evident: “dark cinema” had become heavy with routine and self-consciousness. Decadence had set in”, que imediatamente rememora o que refere Cardoso sobre este mesmo filme no capítulo

I página (...). Assim, somos movidos a aceitar que *A Touch of Evil* foi um filme produzido com a plena consciência de ser *excessivo* ao nível da utilização de princípios fílmicos que em 1958 se assumia estarem esgotados: os do *film noir*. Mas esta postura não era inédita. Naremore (1998: 201), ao afirmar que “*even a classic film noir like Out of the Past derives much of his charm (...) from the fact that it verges on self-parody*”<sup>42</sup>, lembra que esta auto-consciência existia na indústria pelo menos desde 1947. De facto, *Out of the Past* aproveita de forma bastante perspicaz a fórmula iconográfica, temática e narrativa do *noir*, e certifica que muito antes de sequer se pensar em *film noir* moderno já existia no *noir* uma auto-consciência. E se neste filme essa auto-consciência é celebradora do *film noir*, outros filmes há que já empregavam, também antes de *A Touch of Evil*, a fórmula *noir* para anunciar a sua decadência através do excesso: lembremos *Kiss me Deadly*. Então, já na época clássica há filmes com a plena consciência de que seguiam um estilo, e seguiam-no com todo o rigor. Teremos portanto de os considerar como filmes de plena auto-consciência e mesmo até de pós-tradição, pela forma contundente como pretenderam abalar as fundações do edifício que os sustinha.

Mas, depois de 1958, como refere ainda Abrams (op. cit), “*suddenly noir began to reinvent itself from within*”. Se este novo *noir* mantém os mesmos tropos do *noir* clássico, como detectives, enredos labirínticos e mulheres fatais, isso comprova que qualquer novo incremento quer sempre nivelar-se com a sua origem. Daí que a palavra *within* tenha aqui uma importância capital, pois notifica a razão pela qual a auto-consciência do conceito de *film noir* que está presente no *noir* moderno funciona de forma muito distinta da que verificámos existir já no *noir* clássico: para que este novo incremento se iguale à sua origem, tem de olhar não à sua volta mas *para dentro* de si. Logo, a auto-consciência do *noir* moderno não é meramente factual, casual ou duplicadora - porque funciona de uma forma metagenérica. Quer isto indicar que no *noir* moderno o “*film noir*” (enquanto conceito teórico) é referenciado, como expõe Palmer (cf. 2007: 153-155) para executar uma *retórica* do género. Esta retórica não informa simplesmente a visão do espectador: é terreno de *textualidade* com uma postura

---

<sup>42</sup> E são enunciados os ingredientes básicos de que o filme se recorre: um *private eye* fumador que usa uma gabardine; uma bela *femme fatale*; uma narrativa em *flashback* acerca de assassinio, traição e obsessão sexual narrada na primeira pessoa; um desfecho amargo; um enredo com as mesmas premissas básicas de *The Maltese Falcon*; e um diálogo copioso em *wit* Chandleresca (cf. Naremore, 1998: 201-202).

que, mais do que auto-consciente, é auto-reflexiva. Perante um *noir* moderno o público ou quer ou é obrigado a reconhecer os códigos do *film noir* clássico; portanto opera-se nele uma sensação de “reconhecimento cinematográfico”, questão na qual reside a grande diferença entre o *noir* moderno e o *noir* clássico, e que, segundo Gilmore (cf. 2007: 119), obriga a um *detour* que não existe quando identificamos um novo *western*, um novo melodrama ou um novo filme de detectives. “*This detour sets up an experience of detachment, a moment of recognition, that engages the concepts of revision and neo-noir*” (Gilmore, 2007: 119).

A assimilação das estruturas do *film noir* nestes novos filmes é, além de auto-consciente, estudada e ponderada como um regresso ao “texto clássico” que, por intermédio da atenção prestada pela *nouvelle vague* e pela “renascença” de Hollywood, se tornou muito valorizada nas mais sofisticadas áreas da cultura cinematográfica contemporânea, sendo que em alguns casos, e por corresponder a visões do público mais exigente, esta tendência pode mesmo ser considerada “autorismo”, pois se o metagenericismo da nova Hollywood abre caminho para a deliberada “brincadeira” de *Jurassic Park* ou do *franchise* de Indiana Jones, também o faz para a contemplação intelectual dos trabalhos de *intertextualidade*, que incluem convenções nas quais os géneros estão claramente identificados. Daí que, reconhecendo a complexidade muitas vezes presente nestes filmes, Poulin (2005: 5) refira que “*when dealing with contemporary film noir, the complexity (...) increases. These films very often rely on an intricate web of knowledge of other texts and an acceptance and appreciation of self-reflexive cinematic techniques*”.

Mas há ainda aqui uma questão importante a recordar e a clarificar. Como já foi esclarecido, o *noir* clássico não pode, intrinsecamente, ser considerado um género cinematográfico. Mas como o *film noir* moderno é uma subsequência daquele, enquanto prática cinematográfica onde o conceito de “*film noir*” foi aplicado, poderemos e deveremos nele reconhecer traços distintivos de recorte genérico, porque pôde identificar, isolar e adoptar fórmulas e convenções cinematográficas pré-existentes no passado. Martin (cit. in Palmer, 2007: 154) caracteriza astutamente este aspecto central da transição para o *noir* moderno: “*The industrial assimilation of the term film noir... has contributed to its establishment as a contemporary Hollywood genre irrespective of how one is inclined to define the generic status of the classic films of the forties and fifties*”. Como adita Gilmore (cf. 2007: 120), o *noir* moderno é mais **genérico** e mais

destacado do que o *noir* clássico, e envolve uma auto-reflexividade que o seu antecessor não tem. Este reconhecimento de que se está a trabalhar com uma herança é a dinâmica que nos leva a considerar que, no *noir* moderno, as convenções do *film noir* funcionam como se fossem genéricas. Ou como atesta Walker (1992: 38) de forma bastante objectiva: “*Certainly, for film-makers today, film noir constitutes a genre: the films in the current noir cycle (...) make conscious reference to the conventions established in the films of the forties/fifties cycle*”.

Importa agora elucidar como se processa esta assimilação das estruturas do *noir* clássico para o *noir* moderno, para que possamos perceber como acontece o referido reconhecimento cinematográfico. Este, para funcionar, assenta em princípios que estão normalmente alicerçados na teoria do pós-modernismo<sup>43</sup> e que segundo Hutcheon (cit. in Poulin, 2005: 17) são os seguintes:

1 – **Auto-reflexividade extrema** – os cineastas do *noir* moderno estão conscientes de que existiu o *noir* clássico, conhecem os seus preceitos e modalidades, e sabem que o público dos seus filmes está também consciente desses preceitos e modalidades. Esta consciência de que são *construções* leva-os a reportarem-se objectivamente a películas ou a realizadores do passado, arquitectando filmes que oscilam entre a homenagem e a inovação.

2 – **Ironia/Paródia/Pastiche/Intertextualidade** – Esta característica prende-se inequivocamente com a anterior, e refere que estes filmes contêm referências - não raro de carácter espirituoso, e daí a questão da ironia - aos filmes do passado. Há uma obsessão pelo retorno e pelo refazer. Quanto à paródia, esta é sempre conservadora e visionária ao mesmo tempo. Normalmente, diz Naremore (cf. 1998: 196), tem-se simpatia ou mesmo fervorosa admiração por aquilo que se parodia. Mas é por ser caracterizado por auto-conscientemente utilizar as técnicas do *noir* clássico que o *noir* moderno evidencia forte inclinação para o pastiche e para a sátira, como lembra Hibbs (cf. 2007: 137).

3 – **Combinação da “alta” e da “baixa” cultura** – Este recurso, não sendo inédito, é intensificado no *noir* moderno.

---

<sup>43</sup> A questão do pós-modernismo será retomada posteriormente.

4 – **Obsessão pelo Visual** – As sociedades contemporâneas valorizam muito a representação e a reprodução visual de objectos e de pessoas. Quase ausente no *noir* clássico, esta questão marca forte presença no moderno. Além disso, os filmes têm quase sempre presente uma obsessão com o *estilo*, e não raro tentam reproduzir, mesmo nos filmes a cores, o estilo clássico. Daí que, muitas vezes pode acontecer que o próprio tema do filme seja o **estilo** deste, o que nos recorda as ideias de Schrader, que em certos aspectos podem ser bastantes pertinentes em algum do *noir* moderno. Hibbs (cf. 2007: 138) lembra que a sensibilidade barroca do *noir* sempre conteve raízes de excesso estilístico, e até mesmo, como vimos, de celebração do estilo. No *noir* moderno, a acentuação da desolação, do pessimismo e do realismo leva inevitavelmente a um apuramento na utilização das técnicas artísticas. Porque, tal como o *noir* clássico, também o moderno reflecte e critica a sociedade que o viu nascer.

5 – **Desorientação** – Desde a época clássica que o *film noir* pretende, não apenas visualmente mas também tematicamente, através da manipulação da realidade e da representação (lembramos a cena na sala dos espelhos em *The Lady from Shanghai*) ou dos enredos convolutos, desorientar o espectador. Esta questão intensifica-se no *noir* moderno, mais ainda tendo em conta que, como referido no capítulo anterior, a validade e a pertinência das acções pode ser posta em causa, o que vem ainda mais desorientar a visão do espectador.

Portanto estes filmes são, em muitos aspectos, uma **exegese** do *film noir* clássico. Como explica Poulin (2005: 15), “*we can be quick to critique and deconstruct a classic film noir like Criss Cross; however, that film’s post/neo/noir remake, The Underneath (Steven Soderbergh, 1995), is more difficult to approach and reconcile, because (...) it has a critique built right in, as not only does a commentary on common film noir themes like paranoia, psychological instability and the double-cross, it also remarks on the original film’s commentary and on the classic film noir. It contains meanings upon meanings*”.

Assim, será o *noir* moderno também parte do criticismo do *film noir*? Uma forma de repensar este?

O *noir* moderno é, de facto, contemporâneo do criticismo do *film noir*, o que não deixa de ser curioso. De acordo com Krutnik (cf. 1991: 15-16) o termo *film noir*,

mesmo tendo sido utilizado pela primeira vez em França em 1946 e tendo conhecido a sua culminação teórica ainda em 1955<sup>44</sup>, só veio a figurar no criticismo anglo-americano no final da década de 60 – inícios da de 70, ou seja, ao mesmo tempo em que começam a surgir as primeiras películas *noir* da época moderna, em consequência do “autorismo” que a precede. Portanto o conceito, pelo menos como é agora entendido, foi uma criação da cultura pós-moderna<sup>45</sup>, pertence mais à história das ideias do que à história do cinema e tem mais a ver com um “discurso” do que com um grupo de artefactos. É uma forma como (re)pensamos um legado cinematográfico<sup>46</sup>, que depois se *materializa* nos filmes do *noir* moderno.

Como refere então Naremore (cf. 1998: 201-202), há dois factores que podem revitalizar um género, e ambos jogaram a favor do *film noir*, deram-lhe status, visibilidade, e ajudaram a criar o *noir* moderno: por um lado a paródia (o facto de parecer que o *noir* se renova alimentando-se de si mesmo utilizando novas combinações), e por outro a crítica analítica.

## **5. Nostalgia, retro e neo**

Mas nem todos os filmes do *noir* moderno observam da mesma forma os preceitos que

---

<sup>44</sup> Também em França, através do estudo de Borde e Chaumeton, “Panorama du *film noir* américain” (1941-1953).

<sup>45</sup> Naremore (1998: 33), perante esta questão, refere: “*Noir is almost entirely a creation of postmodern culture – a belated reading of classic Hollywood that was popularized by cinéastes of the French New Wave, appropriated by reviewers, academics, and film-makers, and then recycled on television.*”

<sup>46</sup> Mesmo apesar de ser curioso verificar que alguns dos estudiosos do *film noir* dos anos 70 não expõem o *noir* como um fenómeno temporal, do qual estavam, naquele preciso momento, a surgir novas manifestações. É interessante que Schrader, sendo cineasta, não o tenha dito, mesmo que o seu estudo “Notes on *film noir*”, como reconhece Naremore (cf. 1998: 33) apresente o *noir* como uma colecção de “motivos”, “tons” e “temas” transhistóricos. Assim, oscila entre a discussão de um “período morto” e a discussão de um estilo que pode ser revisitado por cineastas contemporâneos – como estava a ser, e ele sabia-o. Já Durgnat, contra a corrente da restante crítica americana que, tratando o *film noir* de forma nostálgica, o associavam de forma exclusiva à Hollywood dos anos 40, fê-lo. Como refere Naremore (cf. 1998: 31), Durgnat defende, no seu estudo, que o *noir* tem causas essencialmente freudianas que transcendem períodos e géneros.

antes expusemos. Se bem que muitos deles, concretamente os mais bem conseguidos, o fazem de forma capaz, consciente e inovadora, outros existem que o fazem de forma mais linear, e outros ainda aparentam ser *noir* sem na verdade o serem.

E isto porque o *film noir*, mesmo quando é apreendido da forma notável que alguns filmes alcançam, é nostálgico, essencialmente por já estar “revisto” à luz de duas tendências antagónicas mas que provocam um efeito semelhante – o criticismo (que foi sempre feito *a posteriori*, e portanto tem sido, desde logo, um efeito de nostalgia) e o *marketing*. Curiosamente, estes dois factores, consciente ou inconscientemente, criam esse efeito de nostalgia em prol das audiências modernas, que muitas vezes preferem a alusão do que a “realidade”.

Por isso todo o *noir* moderno é – e nunca poderia ser outra coisa – nostálgico. *Chinatown*, *Taxi Driver* ou *Body Heat* foram produzidos com uma ideia *nostálgica* do *film noir* em mente (cf. Naremore, 1998: 36). Mas, conscientes da inevitabilidade de uma eterna relação crucial com o passado (que é elevado para ao mesmo repensar esse passado e adensar o presente), aliada à (quase) indispensabilidade moderna da utilização da películas de cor e de tecnologia cinematográfica de ponta para produzir os seus filmes – portanto, conscientes das condições existentes no momento que estão a viver – estes cineastas transformaram os motivos definitivos do *noir* numa espécie de “neo-expressionismo” ideal para a película de cor, para o grande ecrã e para os seus objectivos. Assim, os filmes deste período inicial do *noir* moderno são mais do que um *pastiche* ou um *revival* do *film noir*. Ainda que, consciente ou inconscientemente, impulsionados pelo estudo também nostálgico de Schrader, estes filmes encorajam a noção de que o *film noir* é atemporal e apolítico (termo aqui empregue no sentido de afirmar que o *noir* é susceptível de ser revisto à luz de diferentes políticas ao longo do tempo), sendo que o seu pessimismo e a sua angústia existencial, antes e agora, serão as bases essenciais e atemporais que sobressaem para os novos tempos conturbados dos anos 70.

O conceito de nostalgia, então, estabelece uma relação complexa com o novo *film noir*. Vamos verificar como esta se constitui.

### 5.1. O retro e o neo

Uma noção que está intimamente ligada ao *film noir* moderno é a de repetição. Há nele, de facto, uma obsessão com a repetição - desde logo em *Point Blank* – e com o retorno.

Tanto o *noir* clássico como o moderno (este por querer, pelo menos, empatar com o seu começo) começam, por exemplo, com filmes de investigação. Promulga-se o ressurgimento, nas primícias do *noir* moderno, de uma das figuras mais icónicas do *noir* clássico: o detective privado. Este ressurgimento não está isento de um substrato, que toma a forma de uma reverente homenagem, mas também de uma perceptível nostalgia.

*Harper* é o primeiro filme a recuperar a figura do detective tipicamente *hard-boiled*, e se bem que situe a acção numa época contemporânea, e num cenário quase sempre solarengo, o enredo “cavalgante”, o método narrativo e as personagens ambíguas compõem um absoluto *revival* da época do *noir* clássico. Daí a importância deste primeiro filme colorido que se propôs a utilizar um verdadeiro cunho *noir*. Tendo a consciência de que era, nesse sentido, um precursor, não é de surpreender que o protagonista seja um *private eye* e que, inaugurando uma tendência que se tornaria comum dos filmes *noir* desta altura, tenha buscado a protecção de uma estrela consagrada do período clássico: Lauren Bacall. *Harper* comprovou, pelo menos, que o *film noir* e a película a cores não são antagónicos.

*Farewell My lovely*, como já vimos, resgata a figura de Philip Marlowe de uma forma acentuadamente nostálgica. A acção do filme é situada na década de 40, se bem que o enredo seja composto de situações que eram impossíveis num clima de censura como o que existia nessa época. Paradoxalmente, ou talvez não, este é o primeiro filme deste novo influxo do detective privado que enceta uma verdadeira reflexão sobre esta figura lendária, por apresentar Marlowe fazendo um balanço da sua já longa carreira.

*The Long Goodbye* é um filme radicalmente diferente de todos os anteriores, e que demonstra que a filiação com o *noir* permite diferentes tipos de *comentário*, nem sempre com um carácter entre o heróico e o saudosista. Neste filme, Marlowe é, como vimos, apresentado como o anti-Bogart. O filme foi arrasado por muitos sectores da

crítica, justamente por ser, tal como pretendia, um ataque completo à tradição que o antecedia – tanto a mais antiga como a mais recente.

Depois temos *Chinatown*, o filme mais importante deste período, que será alvo de análise mais detalhada no decorrer deste trabalho, e que é, para o bem e para o mal, o culminar da figura do *private eye* no cinema americano.

Há uma nostalgia da figura do *private eye* no *noir* moderno?

Abrams (cf. 2007: 7) afirma que há duas questões fundamentais que marcam uma diferença e uma evolução do *noir* clássico para o *noir* moderno. Uma delas é o *setting*: aquele que costumava ser, no *noir* clássico, o espaço do presente, torna-se no *noir* moderno o espaço do passado. Isso é evidente em *Chinatown* e noutros filmes deste tipo, cujo *setting* se situa num espaço e num tempo situado décadas antes da sua produção. O segundo é a caracterização da personagem principal: esta, em vez de procurar um criminoso, procura-se a si mesmo e à sua identidade perdida, o que é uma situação também evidente em *Chinatown*. Pondo as coisas de uma outra forma, o detective do *noir* clássico é um estóico duro, ou seja, não sendo propriamente uma personagem plana, não é também uma personagem de “conflito”, no sentido Shakespeariano da palavra. Mas no *noir* moderno é isso que acontece. A personagem está dividida, talvez não tanto emocionalmente como em Shakespeare, mas epistemologicamente: dividida em dois seres, sendo que um está em busca do outro. O “ser”, ou o indivíduo, tal como na sociedade actual, também se centrifuga no *noir* moderno.

Assim, há de facto, nestes filmes iniciais do *noir* moderno, uma nostalgia do detective privado, mesmo naqueles que o apresentam num *setting* actual, se bem que a figura esteja sempre revista à luz da nova realidade social e em consonância com a auto-reflexividade que permeia este novo influxo do *film noir*.

## 5.2. A fórmula e a revisão

No seu estudo sobre a história do *noir* pós-clássico, Martin (cit. in Palmer, 2007: 157-

158) observa que a partir do início dos anos 70 verifica-se a coexistência de duas tradições distintas que recuperam o *film noir*: a revisionista e a formulaica. Esta última é “a manifestation of renewed cinematic interest in a popular narrative pattern that had temporarily (in the late 1950s and throughout the 1960s) been relegated to the small screen and other art forms” (Martin, cit. in Palmer, 2007: 157)<sup>47</sup>. Ou seja, sendo auto-consciente e utilizando os paradigmas narrativos do passado com temas actualizados, esta série de filmes representa porém uma continuação do *film noir* clássico mais ou menos *como aquele era*, e se por vezes emprega mesmo um espírito contemporâneo, fá-lo de forma sempre completamente separada da do entendimento do *noir* que emergiu na cultura cinematográfica americana no final dos anos 60.

Nesta categoria podemos também incluir *remakes* de *noirs* clássicos que, porém, evitavam qualquer menção ao filme original, à cultura do pós-guerra e ao estilo visual do *noir*: iconografia, guarda-roupa, etc. Para citar alguns exemplos: *The night and the City* (Jules Dassin, 1950; Henry Winkler, 1992); *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947; Barbet Schroeder, 1995); *Out of the Past* (1947/ *Against All Odds* (Taylor Hackford, 1984), entre numerosos outros<sup>48</sup>. Perante esta situação, podemos concluir que nestes filmes não há, aparentemente, nostalgia do período clássico, mas tão-somente um reaproveitamento da sua “receita” básica.

Pelo contrário, a corrente revisionista do *noir* moderno inspira-se na aproximação experimental/investigativa que a *nouvelle vague* postulou no cinema, e é uma estética impulsionada por uma pronunciada *nostalgia* pelo passado recente de Hollywood<sup>49</sup>, ressuscitado ao mesmo tempo com inteligência e com reverência por exemplo em *A Bout de Souffle*.

Os filmes *noir* modernos americanos da corrente revisionista, ao auto-conscientemente investigar a tradição que evocam, podem por vezes empregar o *pastiche* pós-moderno para melhor integrar (sempre auto-conscientemente) o uso das

---

<sup>47</sup> Convém lembrar que apesar de o *noir* ter desaparecido do grande ecrã continuou a marcar presença no “pequeno”, graças a séries televisivas dos anos 60 como *The Fugitive* ou *Dragnet* (cf. Naremore, 1998: 260).

<sup>48</sup> Ainda que nem todos os *remakes* de filmes *noir* tenham ausente uma reflexão sobre as premissas dos filmes que os antecederam. *No Way Out* (Roger Donaldson, 1987) e *D.O.A.* (Rocky Morton e Annabel Jankel, 1988), refeitos respectivamente a partir de *The Big Clock* (John Farrow, 1948) e *D.O.A.* (Rudolph Maté, 1950), têm-na (cf. Holt, 2006: 31).

<sup>49</sup> Que, como refere Naremore (cf. 1998: 196), nunca vai para além dos anos 30.

convenções que perfilham, “*with a return to textual depths instead of just a play of surfaces*” (Martin, cit. in Palmer, 2007: 158), mas, mais do que utilizar esse recurso de forma linear, estes filmes reajustam as convenções clássicas ao momento actual, numa atitude de integral investigação dessas convenções, cujas verdades são aprofundadas em vez de descartadas. Daí que, como refere Poulin (2005: 13), “*postmodernism is a complex and expansive set of ideological concepts and one that is in terms of contemporary film noir, an invaluable one*”.

Mas isso não é consumado, obviamente, da mesma forma que o é em *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990), já que este tipo de *noir*, ao contrário do *western*, não tem um “mundo” para desmistificar e autenticar; pelo contrário, o *noir* sempre assentou numa ideia fixa da modernidade, que já estava presente no período clássico: a cidade como lugar “escuro” e ameaçador. Assim, o objectivo restaurador do *noir* moderno é fixar-se numa concatenação de representações, primariamente literárias e cinemáticas, e agregá-las com a profundidade *textual* que é admitida pela auto-consciência de ter efectuado uma investigação das convenções do *noir* clássico, com o intento primordial de, através de uma reincorporação historicista das convenções do *noir*, dispô-las com contextualidade em vez de as rejeitar.

Mesmo que, frequentemente, esta prática sirva como meio de garantir validade a trabalhos inválidos e não sinceros. *Shamus* (Buzz Kulik, 1973) é um exemplo disso. Vindo na continuação de filmes como *Harper* e tendo como protagonista um *private eye* interpretado por Burt Reynolds, é um dos filmes menos conseguidos deste novo influxo, sendo por isso frequentemente ignorado pela crítica. Sendo auto-reflexivo, e reflectindo sobre a tradição na qual assenta pretendendo não um repisar de fórmulas mas uma releitura do *film noir*, fá-lo porém de uma forma linear e sequencial, patenteando a face mais perniciosa da nostalgia que estes filmes encerram. Jameson (cf. 1999: 198) exemplifica a cena inicial na qual *Shamus*, o detective, entra numa sala refrigerada para falar com o seu futuro cliente, e é obrigado a vestir uma gabardine para se proteger do frio. Nesta cena, a primeira de muitas com este tipo gratuito de alusão e de *pastiche* de situações e de detalhes de filmes prévios, aparentando desta forma algo parasítica ter reformado o material original, a citação é muito óbvia: pretende-se uma inversão da situação na qual Philip Marlowe visita o general Sternwood na estufa em *The Big Sleep*, e o detective, em vez de se despirmo devido ao calor, é antes forçado a “mascarar-se” de *private eye* da época clássica.

A nostalgia pode ter diferentes formas de se manifestar, e se o seu objectivo é sempre o de evocar e homenagear, nem sempre o faz da forma mais produtiva. Mas este tipo de detalhes está completamente ausente em *Chinatown*, o filme que iremos analisar de seguida.

## **IV – Análise de *Chinatown***

“*A hero who does nothing but watch*”

Thomas Leitch (2004: 204)

### **1. Pretérito Presente: a nostalgia em *Chinatown***

#### **A evocação e a reprodução**

O início de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) brinda o espectador com a sensação de estar perante um filme evocativo do antigo cinema americano, em concreto dos anos de glória do *film noir*. Com efeito, a sua *arrumação* prévia, que não é imprescindível num filme de época, parece estabelecer um vínculo com o passado que vai para além do mero facto de a acção se situar no ano de 1937, facto que sugere que esta película está assente numa ideia de *nostalgia*.

A primeira imagem exhibe o logótipo dos estúdios da Paramount a preto e branco, a replicar a estética que era usada nas décadas de 30 e de 40; da mesma forma, o genérico, simples cortejo dos nomes dos actores e dos técnicos do filme, é também conivente com a forma como quase sempre eram os dessas décadas, como se, para anunciar o tom do

filme antes de o apresentar, fosse criado um véu, uma cortina de teatro que nos suspende numa expectativa<sup>50</sup>.

Esta organização inicial leva Eaton (cf. 1997: 7) a considerar a película como o último “filme de estúdio” de Hollywood, e, com efeito, o filme contém (e não exclusivamente no genérico), um tanto contra a prática comum do momento em que foi produzido, uma sobriedade, uma contenção e um classicismo típicos da “época dourada” dos estúdios<sup>51</sup>, sendo que, das formas clássicas do cinema americano, aquela que subsiste de forma mais visível e pronunciada em *Chinatown* é, como já referido, a do *film noir*, mesmo que cinematograficamente o filme busque um *feeling* mais clássico e anterior a este, como afirma Naremore (cf. 1998: 206).

Daí que “nostalgia” seja aqui um axioma viável. Trata-se de um termo que deriva do vocábulo grego *nostos*, que significa “regresso a casa”, e que foi amplamente utilizado por Homero na sua “Odisseia” para descrever o sentimento penetrante que assaltava Ulisses durante a sua longa e atribulada viagem de regresso ao seu reino na ilha de Ítaca. Portanto, como refere Gilmore (2007: 121-122), a palavra reclama a ideia de algo importante que antes se possuía mas que agora está perdido, e o desejo de o recuperar. A nostalgia é, realmente, uma sensação que se introduz de forma intensa no *film noir*, por estar subjacente à desesperança e à violência que nele existem – e é, acima de tudo, o âmago do seu romantismo oculto. Tal como sucedeu com Ulisses, também muitos dos protagonistas do *noir* correm sérios riscos às custas de uma fé desesperada de poder recuperar alguma coisa perdida, movidas pela mesma afecção, por *nostos*, e em busca da sensação de estarem finalmente “em casa”. É esse o sentimento que trespassa Jeff Bailey (Robert Mitchum) em *Out Of The Past*, cujo propósito interno é

---

<sup>50</sup> Convém fazer saber que geralmente os genéricos do *noir* da década de 40 já não tinham esta configuração. *Murder, my Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) já apresenta durante o genérico o cenário onde vai decorrer a primeira cena, embora o mais comum fosse mostrar uma ou várias imagens extra-diegéticas que anunciassem o tema do filme: *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) por exemplo, tem uma imagem da estatueta do falcão. O genérico de *Chinatown*, para se implantar mais contundentemente no campo da evocação, declina esta configuração e comporta-se da forma mais tradicional possível.

<sup>51</sup> John A. Alonzo, director de fotografia de *Chinatown*, quis imprimir ao filme aquilo que designou por “a classic, entirely untricksy, look which doesn’t draw attention to itself in any expressionistic manner (unlike, of course, many of the also “classic” film noirs) and which (...) perfectly complements the classical construction of the screenplay” (cit. in Eaton, 1997: 50).

conseguir novamente atingir a felicidade que experimentou, embora por escasso tempo e às custas de grande sofrimento pessoal, com a *femme fatale* Kathie Moffat (Jane Greer). Mas as narrativas do *film noir* são também consistentemente propensas a comprovar a velha máxima que diz “cuidado com aquilo que desejas”. Logo, é muito difícil aqui extinguir a sensação de *nostos*, o que é corroborado pela forma como Bailey finalmente capitula. É então para esta arena ao mesmo tempo acolhedora (porque intimamente nossa conhecida) e complexa que os primeiros momentos do filme nos querem transportar.

Mas são estes efeitos – o logótipo e o genérico – um artifício para alimentar o devaneio de se estar perante um filme do passado? Não, em nenhum momento se tem a ilusão de estar a assistir a *This Gun for Hire* ou a *Double Indemnity*<sup>52</sup>. Nunca se perde a consciência de que este é um filme coetâneo. O logótipo a preto e branco e o genérico que lhe sucede não ambicionam ser reproduções dos seus antecessores. Mais do que os retratar ou reproduzir, o seu papel é principalmente o de accionar no espectador um mecanismo mental de evocação, e mais do que convocar uma época passada do cinema americano ou insinuar a representação de um modelo, pretendem estimular uma disposição particular para a forma de encarar o filme que precedem, porque manifestam deliberadamente a sua inautenticidade. E é exactamente por essa sua condição inautêntica que o mecanismo nostálgico se acciona – pelo facto de que se assumem conscientemente como um instrumento de evocação e de releitura, e não como cópias ou reproduções do passado.

### **Uma música que progride para o passado**

Vejamos como essa inautenticidade se manifesta e funciona, sobretudo no genérico. A primeira razão que a torna desde logo patente é o facto de este ser colorido<sup>53</sup>, condição que transporta o filme inevitavelmente para *aquém* da época clássica do cinema. Mas

---

<sup>52</sup> Também dos estúdios da Paramount, produzidos, respectivamente, nos anos de 1942 e 1944, com realização de Frank Tuttle e Billy Wilder.

<sup>53</sup> Ou, mais concretamente, com entoações de amarelo e de castanho, numa prefiguração daquilo que será (quase) todo o filme no respeitante à tonalidade.

existe outro elemento que o converte, sem qualquer sombra de dúvida, num produto moderno e evocativo: a banda sonora. Esta, depois de uns polvilhados harmoniosos de recorte oriental, deixa-se arrastar para uma melodia *jazz* melancólica. Contudo, o *jazz* não tinha presença regular nos genéricos dos filmes *noir* da época clássica; a música dos genéricos do *noir* é, na realidade, quase sempre marcadamente distinta daquela que podemos aqui ouvir<sup>54</sup>. O *jazz*, enquanto género musical, realidade social ou *medium* gerador de ambientes específicos, ao contrário da crença generalizada, não aparece no *film noir* clássico como central ou sequer relevante. Desponta, quando muito, como pano de fundo, sobretudo quando se planeava representar algum tipo de “submundo” ou de “marginalidade”, normalmente associado a pessoas ou a ambientes afro-americanos, que, comprovando a segregação racial existente nestas décadas, exercem nos filmes um

---

<sup>54</sup> Como referido por Butler (2002: 2), “among a list of classic film noir scores, few of the scores could actually be considered jazz”. Comprovemos esta afirmação recorrendo a alguns exemplos. *The Maltese Falcon* tem música do compositor Adolph Deutsch, e ouvimos no genérico uma ária faustosa que claramente destaca o carácter obscuro e enigmático do filme; em nenhum momento ecoa a mínima sugestão de jazz. *Murder, my Sweet* tem música de Roy Webb que também não soa a jazz, assinalando outra vez, de forma orquestral, o clima misterioso do filme. *Laura* (Otto Preminger, 1944) por sua vez, tem música de David Raksin que, situação incomum num *noir*, contém uma leveza de orquestra de câmara. A de *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944) do compositor Arthur Lange, é pontuada por circundações sonoras que prenunciam as reviravoltas do enredo, mas continua o mais longe possível do jazz. A música de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) composta por Hugo Friedhofer, tem, não inesperadamente, um arranjo de motivos latinos no tema de abertura. Foi só na década de 50 que se começaram a verificar alterações neste sentido. *Kiss me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) faculta-nos logo no começo um esboço musical ribombante, mas quando Mike Hammer entra em cena o rock and roll que se ouve no rádio do seu carro sobrepe-se-lhe, não lhe dando possibilidade de continuar. De seguida a música do rádio muda para a de Nat King Cole, que já é mais próxima do jazz, e é este o tema que nos acompanha ao longo do genérico. *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) tem início com uma amálgama musical que mescla toadas latinas com rock and roll, anunciando que o filme vai ter lugar numa zona de fronteira, e logo de confluência e de divisão entre dois países e duas culturas. O genérico só surge no fim, com música de Henry Mancini, que repete a amálgama de géneros musicais do início do filme, mas na qual se lobriga o breve surgimento de uma entoação jazzística não muito distante da de *Chinatown*. Mas *Sweet Smell of Success* (Alexander Mackendrick, 1957) tal como *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959) têm no genérico temas musicais ostensivamente jazz, compostos respectivamente por Elmer Bernstein e por John Lewis, este último consagrado executante do género. Portanto, o *jazz* tem um lugar menor, enquanto banda sonora de genérico, ao longo da história do *film noir*, apenas ganhando mais espaço a partir dos últimos *noirs* da época clássica.

papel muito secundário. Como refere Naremore (1998: 240), “*close-ups of these figures were especially rare, except in brief scenes involving jazz*”. Temos um exemplo em *Out of the Past*, quando Jeff Bailey se dirige a um clube de negros para interrogar a empregada de Kathie Moffat, onde a música que se ouve no espaço é *jazz*, embora apenas como ruído de fundo, e para garantir que o local está retratado com o necessário realismo.

O *jazz* era, efectivamente, um estilo de música marginal na década de 40, mormente pelo facto de ser produzido e consumido por negros. Em *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946) Buzz (William Bendix) designa o *jazz* como “música de macacos”, numa postura demonstrativa dessa marginalidade. Mas o *jazz* era também criticado por motivos culturais. Adorno (2009), na sua análise da sociedade do espectáculo, descreve-o como símbolo da degradação estética e como um dos sintomas da produção cultural voltada para as massas, estando para a música séria da mesma forma como as *soap operas* estavam para a literatura<sup>55</sup>. Mas é importante fazer notar que a música que Adorno refere como *jazz* na sua crítica cultural é, na realidade, toda a “música popular” de uma forma mais lata, ou seja, a que era difundida por um dos maiores emittentes da cultura de massas dos anos 30 e 40: a rádio. E os tipos de *jazz* que aí marcavam presença eram os denominados *swing* e *dixieland*, géneros de entretenimento extremamente populares mesmo entre a população branca, porque vocacionados para a dança, sendo por isso essencialmente *formatados*, o que faz com que a crítica que Adorno subscreve em relação a esta música, que ele encarou como sinédoque de toda a música popular, faça sentido. E além disso é também compreensível, dada a sua toada alegre e festiva, que não fosse a música mais adequada para servir de banda sonora a filmes *noir*.

Mas durante a década de 40 surge um novo tipo de *jazz*, o *bebop*, com um compasso mais acelerado e recorrendo com frequência a dissonâncias e ao improvisado, que se afastava dos ritmos acessíveis e dançáveis do *swing* e do *dixieland* e expunha uma

---

<sup>55</sup> “Quando um ramo artístico procede segundo a receita de outro, sendo eles muito diferentes pelo conteúdo e pelos meios de expressão, quando o elo dramático da soap opera no rádio se transforma numa ilustração pedagógica do mundo por meio do qual se resolvem dificuldades técnicas, dominadas como jam nos pontos culminantes da vida do jazz, ou quando a “adaptação” experimental de uma frase de Beethoven se faz segundo o mesmo esquema da de um romance de Tolstoi num filme, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente” (Adorno, 2009: 6-7).

faceta mais artística e atmosférica. Mas este género de *jazz* – tantas vezes associado ao *noir* na cultura popular – também dele ficou distanciado, agora por um motivo óbvio e fundamental: enquanto estavam a ser produzidos os filmes *noir* dos anos 40 o *bebop* estava ainda a florescer e era um género marginal, também devido à segregação racial, mas principalmente pela sua ousadia, já que mesmo os músicos que continuavam a manter-se fiéis aos modelos mais conservadores reprovavam este novo influxo.

Assim, o clube de *jazz* que vemos em *Out of the Past* e, até mais pronunciadamente, o clube de *jazz* que vemos em *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1949), que é iluminado, asséptico e sem um único negro presente excepto os músicos, estão muito distantes do arquétipo nostálgico que usualmente se convoca quando se considera o *film noir*: o botequim recatado e pouco iluminado, como é retratado na tela *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper, onde o protagonista solitário bebe *whisky* ao som de *jazz*. Além de que o *jazz* consentido nos filmes dos anos 40, como afirma Butler (2002: 3), “*is not bop, and there are no soloists or possibilities for improvisation (...). In short, (...) an extremely diluted form of jazz – music that is merely suggestive of jazz*”: ou seja, pouco mais do que um elemento do cenário, além de que eram versões “amansadas” e comerciais do género.

A aplicação do *jazz* como a música do *outsider*, ou seja, como é normalmente entendida em relação ao *film noir*, sendo prenunciada em *They Live by Night*<sup>56</sup>, só se torna visível durante os anos 50, quando o cinema de Hollywood se começou a interessar em incorporar estilos musicais mais modernos (cf. Butler, 2002: 11), situação que coincide com o surgimento de um novo género de *jazz* que, adicionando-lhe elementos da música erudita, evidencia uma entoação mais ligeira e um compasso mais relaxado e melancólico: o *cool jazz*. Sendo mais cinematográfico, é o género que está presente nos temas dos genéricos de *A Touch of Evil*, *Odds Against Tomorrow* ou *Chinatown*.

Assim, a melodia de recorte *jazz* apenas compareceu nos filmes mais posteriores do período clássico do *noir*, ou seja, naqueles que eram já, de certa forma, fruto de um efeito nostálgico e estavam “fora de tempo” em relação ao período em que a

---

<sup>56</sup> De acordo com Butler, Bowie (Farley Granger) e Keechie (Cathy O'Donnell) têm ainda menos poder para controlar as suas vidas do que a cantora negra. Logo o *jazz* é usado nesta cena, através da letra desolada da canção, para sublinhar a alienação do casal em relação ao resto do mundo (cf. 2002: 4).

consolidação do modelo ocorreu e no qual está inserida a maioria dos filmes que compõem o seu cânone. Tal como *Chinatown*, estes filmes são produto e consequência dos anteriores, já que sobre estes exercem, também, uma reflexão crítica. É por essa razão que em *Chinatown*, tal como noutros filmes deste período como por exemplo *Farewell My Lovely*, a melodia de recorte *jazz* é um componente suscitador de um *mood* que concebia, especialmente devido a esta faceta mais melancólica, uma determinada ambiência, que não deseja reproduzir mimeticamente o cinema das décadas passadas mas sim rememorar-lo e reevocar-lo, essencialmente como catalisador de ambiências, sobretudo quando utilizada como tema para o genérico ou intróito para um clima específico. Se a memória popular tende a associar o *jazz* com o *film noir* da época clássica, esta associação, de pendor em grande parte nostálgico face às características que a música apresenta, é eminentemente artificial, em afinidade com o próprio conceito de *film noir*, que foi erigido *a posteriori*, em grande parte apesar daquilo que as evidências – os filmes – demonstram.

Logo, ao empregar o *jazz* como banda sonora, *Chinatown* coloca-se notadamente como consciente incentivador dessas ambiências, e afasta-se do estatuto de mero duplicador do passado.

### **Uma perturbação: o sexo explícito e a censura**

Já o início do filme transporta consigo uma tônica que embarga a ligeireza do genérico, ao mesmo tempo que solidifica o seu carácter incontrovertidamente moderno, segundo Eaton (cf. 1997: 12). Temos um grande plano de uma fotografia a preto e branco que reproduz a imagem de um casal absorvido numa posição sexual explícita tentando ocultar-se por entre as ramagens de um jardim. A fotografia é substituída, num desfile brusco e cada vez mais furioso, por uma segunda, uma terceira e ainda uma quarta, todas elas similares, cíclicas, redundantes, mas, como uma película a ser projectada, complementares e necessárias para consumarem um sentido. Se a nota nostálgica continua presente, não apenas no preto e branco da imagem mas também na roupa extemporânea que o casal enverga, o óbvio desacordo que se instala entre a leveza a que fomos expostos durante o genérico e a crueza gráfica destas fotografias leva Gallafent

(1992: 261) a afirmar que “*this is a world that can reduce passion to black and white stills*”.

Este apontamento imprevisto de crua realidade inscreve no filme uma ligeira sensação de embate. Percebemos que ele não se está “a comportar”. E está de facto patente aqui um claro intuito de criar, através de uma quebra das regras, um cinema destinado a um espectador mais contemporâneo, já que o filme, para além de anunciar, com um único plano, dois dos seus principais *leit-motivs*, a sexualidade ilícita e o voyeurismo, fá-lo de uma forma que pretende testar os limites da censura - não tanto a censura governamental, que como vimos no capítulo anterior conheceu alterações significativas a partir dos anos 60, mas especialmente a (possível) censura intestina, ou a forma como este espectador contemporâneo começa a observar, retratados no cinema, os temas mais controversos da vida em sociedade.

A sexualidade explícita estava completamente afastada do *film noir* clássico, bem como de todo o restante cinema de Hollywood durante os anos 30 e 40, décadas nas quais vigorou o Production Code, ou código Hays, coordenado por Joseph Breen. Mas Maltby (cit. in Zizek, 2008: 234-235) acentua que este rígido código que acautelava a manutenção e a conservação da Moral e dos grandes valores dos Estados Unidos no cinema americano não constituía simplesmente um código de censura negativo; era também uma codificação e uma regulamentação positivas que criavam o próprio excesso cuja representação directa impediam. Como exemplo disto, relata uma circunstância na qual Breen, em reunião com Sternberg para debater um projecto de argumento para um filme, achou estranho o emprego de uma expressão utilizada pelo realizador quando explicava que o par amoroso, em determinado momento, desfrutava de um “curto interlúdio romântico”. Como é natural, Breen sabia o que significava esse interlúdio, e por isso instruiu Sternberg na melhor forma, de acordo com os preceitos do código, para criar a sua história de adultério e de fornicção. Breen estava, portanto, claramente ciente da heterodoxia latente do filme, e sabia que a proibição, para funcionar como deve ser, tem de se basear na consciência clara do que realmente acontece ao nível da linha narrativa proibida. O código, então, não se limitava a reprimir certos assuntos, ele codificava a sua expressão cifrada.

Por isso, este plano inaugural de um filme a cores que evoca o cinema que era possível produzir no momento em que o código Hays vigorava<sup>57</sup> e que expõe fotografias reveladas a preto e branco de carácter sexualmente explícito – ou seja, “*the intrusion of ambiguity into the apparent promise of the predictable and straightforward*” (Gilmore, 2007: 121) –, é prova de que estamos perante um filme que, apesar de ter os seus alicerces fundados no cinema clássico, é um produto do seu tempo, um tempo – a década de 70 - que estava a testar novas formas de se fazer cinema.

### **As venezianas e a Luz**

Só alcançamos explicação para os gemidos que acompanham o desfile das fotografias quando a câmara recua e a abertura de campo possibilita que contemplemos os dois homens que estão em cena. Fica então posta de parte a hipótese de que este voyeurismo possa ser de natureza libidinosa, perante a inquietação daquele que percebemos imediatamente ser um cliente, e a seriedade fúnebre daquele que depreendemos ser um detective. As fotografias exibem a mulher de Curly (Burt Young), o cliente, sendo-lhe infiel com outro homem. Depreendemos que Curly contratou o detective, Jake Gittes (Jack Nicholson), para vigiar a sua mulher, e que neste momento o detective acaba de lhe entregar provas materiais e consistentes da existência dessa infidelidade. Podemos presumir que se Curly contratou um detective é sinal de que teria suspeitas da traição, embora pareça completamente apanhado de surpresa pelas evidências que obteve. E a sua inquietude dá lugar a um verdadeiro tormento, que lhe impele a arremessar as fotografias para o chão, perambulando depois pelo escritório como se estivesse ébrio, e acabando enfim por se apoiar contra as venezianas, para efectuar um acto de enorme estranheza: puxar para si algumas das venezianas e tentar comê-las. Gittes, até aqui

---

<sup>57</sup> Como prova dessa evocação, veja-se a cena de sexo entre Jake Gittes e Evelyn Mulwray, uma cena que não chega a acontecer, já que, à semelhança do que viria a acontecer no filme que Sternberg analisava com Joseph Breen, ficou imersa numa elipse, sendo então, de certa forma, completamente respeitadora da forma mais clássica de apresentar o sexo no cinema. Ou não? A cena será alvo de análise posterior.

mudo espectador desta inquietude, finalmente intervém dizendo-lhe, “Já chega, Curly. Não podes comer as venezianas, acabei de comprá-las”.

Sustentando que é no mais estranho que muitas vezes divisamos as respostas mais produtivas, Gilmore (2007: 122-124) recorda-nos que as venezianas (“venetian blinds”) são um tópico que foi sendo recorrentemente utilizado no *film noir* do período clássico: *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) contêm todos eles cenas que ocorrem em espaços interiores sombrios nos quais a luz penetra através das venezianas, criando simultaneamente uma aura de mistério e de *glamour*. Nestas cenas, as venezianas fragmentam – ou dilaceram - a imagem visual. Insinua uma escuridão interior que contrasta com a (embora ténue) claridade exterior. Sugerem a presença de uma obscuridade. E a sua função é de certa forma linear: quando não conseguimos suportá-la, utilizamos as venezianas para cortar o acesso a demasiada luz. Por conseguinte, “*The word signifies their function – blinds. Their function is to blind, to cut off the light because we do not like to much light, cannot bear to much light*” (op. cit., 123). Se tomarmos “luz” como um tropo para simbolizar “verdade” ou “realidade”, então as venezianas são metafóricas, e servem-nos de protecção para demasiada verdade e para demasiada realidade. Daí que Curly as tente comer – porque agora que sabe, e que tem verdade e realidade a mais, quer recuperar a sua menos dolorosa condição de cegueira. Ou seja, Curly tenciona incorporar as “blinds” para reconquistar uma cegueira simbólica e para que a sua dor seja menor.

De certa forma, Curly torna-se também um homem que experimenta uma nostalgia, configurada num desejo de regresso à sua condição anterior, ao lar simbólico da sua ignorância. Porque agora ele é um homem que sabe demais. E este é outros dos principais motivos orquestrais do filme: logo no princípio temos alguém que descobriu finalmente a verdade, mas essa descoberta só lhe conduziu ao sofrimento. Estamos acostumados a conceber a noção, tomando-a como íntegra e absoluta, de que a descoberta da verdade é uma forma de ordenar o mundo que nos rodeia e de conquistar, ou restaurar, uma harmonia que lhe falta. O detective tem a função de descobrir a verdade, supostamente com o objectivo de garantir a harmonia do mundo que o rodeia. Mas em *Chinatown* a verdade não tem o poder de harmonizar o mundo, e o sofrimento que pode advir da descoberta da verdade, tal como devasta agora Curly, acabará também por devastar o detective e todos aqueles que supostamente quis ajudar.

Logo, os temas maiores do filme estão objectivamente anunciados logo no início, sendo despoletados em estreita relação com a nostalgia que o filme parece querer ao mesmo tempo abraçar e repelir: a luz e as trevas, o conhecimento e a evasão do conhecimento, a busca pelo conhecimento e os elevados custos dessa busca.

## **2. A mutilação sacrificial do detective privado**

### **Proveitos e contrariedades de um *métier***

Ainda que a composição do primeiro plano em que surge o tenha relegado para um ângulo inferior ao de Curly, entendemos instantaneamente quem é, tanto aqui como em todo o filme, a personagem de maior proeminência: o detective, que possui o nome aparatoso de J. J. Gittes<sup>58</sup>. Assumimos desde logo essa proeminência pela firmeza, antagónica à do cliente, que evidencia em toda a cena, com um pendor claramente *hard-boiled*, compondo o nosso quadro de expectativas que acomodam desde logo este detective ao lado da tradição que o antecede.

Mas existe uma nota discordante. Para a averiguar, voltemos às venezianas: “*Venetian blinds are a sign, especially in the 1940s, of a certain social class, the bourgeois class, as well as of aspirations to that class*” (Gilmore, 2007: 122). Com efeito, Gittes aparenta uma prosperidade atípica para o arquétipo que perfilha: acabou de instalar venezianas no seu escritório, emblema de pertença a uma classe social burguesa, enverga um admirável fato branco de bom corte, tem atrás de si uma robusta estante onde mantém livros com lombadas admiráveis, ou seja, está nitidamente cercado por conforto. Parece-nos estar nos antípodas de Marlowe: se a derrocada do mundo em que vive é evidente, Gittes serve-se dela abertamente para sobreviver, já que os seus rendimentos resultam de uma actividade indigna que está também assente na

---

<sup>58</sup> Apenas viremos a descobrir que o primeiro J. é de Jake. Nunca saberemos o que significa o outro J.

indignidade: os seus casos (que designa como o seu *métier*) são os de infidelidade, que lhe impelem a ser *voyeur*, indiscreto e “metediço”.

Há que recordar que do rescaldo da Depressão económica resultaram contrariedades laborais que implantaram uma conjuntura social na qual dilemas como a existência ou a inexistência de um local de trabalho estavam directamente relacionadas com o êxito ou com o insucesso individual, como nunca haviam estado antes na história dos Estados Unidos da América. Assim, no cenário laboral vacilante de 1937, uma das principais razões da prosperidade de Gittes, e que o converte numa pessoa mais afortunada do que Lou Escobar ou Claude Mulvihill, é o facto de ser o seu próprio patrão<sup>59</sup>. Irwin (2006) menciona que o que distingue Spade, Marlowe (e Gittes) do Continental Op<sup>60</sup> é o facto de que aqueles possuem muito mais liberdade de actuação profissional do que este, justamente pelo facto de que enquanto os outros possuem o seu próprio negócio, o Op tem de conciliar as suas opiniões com as normas da empresa para a qual trabalha. As consequências dessa distinção são óbvias: “*Spade takes Brigid’s case, despite his suspicions, because this is precisely the type of questionable client or ambiguous assignment that a lone investigator or a small partnership must have in order to survive*” (Irwin, 2006: 33-34).

Gittes tem, por isso, de se conformar com o seu *métier* em prol da sua sobrevivência. E se esta situação lhe traz vantagens, já que os seus clientes alvo, ou por falta de fundos (que é o caso de Curly) ou por desejo de discrição (que é supostamente o caso da falsa Evelyn Mulwray), dificilmente iriam escolher outros meios para confirmar as suas suspeitas, o que lhe possibilita um potencialmente amplo leque de clientes para dilatar a sua prosperidade, por outro acarreta contrariedades como a que lhe sucede na barbearia, onde persiste em afirmar que exerce um trabalho honesto que socorre as

---

<sup>59</sup> Como Marlowe desde que o conhecemos, ou Sam Spade (Humphrey Bogart) pouco depois de o conhecermos: no início de *The Maltese Falcon* partilhava o seu negócio de investigações com um sócio, Miles Archer (Jerome Cowan). Como este é assassinado, Spade torna-se no único proprietário da agência, alteração que faz questão de marcar com um acto simbólico: mandando riscar o nome do seu ex-sócio da porta da agência.

<sup>60</sup> Personagem principal de vários contos e novelas, como por exemplo *Red Harvest* ou *The Dain Curse*, de Dashiell Hammett. Traduzido à letra, o seu nome é “operacional da Continental”, sendo “Continental” uma agência de detectives fictícia, largamente baseada na agência Pinkerton, esta bem real, onde Hammett trabalhou durante alguns anos como detective.

peças em dificuldades, em contraponto com o trabalho do bancário, que, numa insinuação ambivalente para 1937 e para 1974, executa um trabalho ruinoso que as coloca em aflições ainda maiores. Embora – e a sua atitude explosiva nesta mesma cena também o demonstra – Gittes, no fundo, admita que executa um trabalho “sujo”, mas que alguém tem de executar. A discussão na barbearia evidencia que este detective de um filme de 1974, tal como os seus predecessores quando se deparavam com a incompreensão das forças da autoridade, é obrigado a admitir o seu caminho solitário em conflito contra as adversidades que se lhe opõem.

Assim, o detective do *noir* define-se não pela sua vitória ou derrota moral mas pela sua luta pessoal para definir e manter uma identidade coerente num mundo desencantado, corrupto, e imperfeito. Daí que o paradigma do *dandy* de Baudelaire<sup>61</sup> se manifeste visivelmente na figura do detective. Cavell (1979) menciona Bogart como um dos mais elevados representantes do *dandy* no cinema, embora também referencie nomes da tradição de solucionadores de mistérios não profissionais, como William Powell<sup>62</sup> (cf. Cavell, 1979: 56). Veja-se o exemplo de Spade em *The Maltese Falcon*. O vilão do filme é Brigid (Mary Astor), “*so wholly caught up in appearances that she can tell a dandy from a brute*” (op. cit., 57). Mas este detective, porque ninguém escolhe quem ama, está apaixonado por ela, e declara-lhe o seu amor num dos diálogos mais arrebatadores que o cinema alguma vez produziu. Porém, a sua nobreza, que é o mesmo que dizer o seu *dandismo*, obriga-o a denunciá-la pelos seus crimes, embora essa atitude não demonstre que o amor por ela expirou – significa apenas que este foi sonogado para que a situação fique resolvida, e para que o detective possa garantir a coerência da sua conduta e da sua identidade. E porque isto comprova a espessura do seu carácter, Spade é um dos mais altos representativos modernos do *dandy*. E nesse sentido, Woolfolk (2006: 108) refere que “*the entire history of film noir might be tentatively sketched in terms of the tenuous resistances of protagonists to their fatal attractions, beginning with*

---

<sup>61</sup> Vejamos como Baudelaire entende o *dandy*: “O dandismo, que é uma instituição fora das leis, possui leis rigorosas, às quais estão submetidos todos os seus sujeitos, sejam quais forem, aliás, a fogueira e a independência dos seus caracteres (1993: 41); “O *dandy* é o último clarão de heroísmo nas decadências” (idem: 44).

<sup>62</sup> Actor americano que desempenhou o papel de Nick Charles no longo seriado *The Thin Man*, baseado na obra homónima de Hammett.

*the (...) successful dandyism of Sam Spade (...) and ending with (...) the defeated dandyism of Jake Gittes”.*

Gittes, a um nível superficial, ainda pertence a esta tradição. Se há aspectos nos quais o seu *dandismo* é falho<sup>63</sup>, não há dúvidas de que vai, ao longo do filme, tentar por todos os meios manter a sua coerência em contraposição a um mundo em derrocada. Ao continuar envolvido no caso dos Mulwray, primeiro por motivos pessoais e depois por razões ontológicas inerentes à sua própria condição de investigador, patenteia a sua luta constante por manter essa coerência.

Quanto aos seus aspectos menos notáveis – e reveladores de que Gittes, ao contrário de Spade, acabará por falhar -, fazem-no desempenhar um novo arquétipo do detective privado com contornos mais realistas do que aqueles que caracterizavam os seus antecessores. Gittes, executando o trabalho menos nobre do investigador, que é perseguir, vigiar e fotografar os prevaricadores, fá-lo ciente das contrariedades que enfrenta, e sabendo-se um homem demasiado humano a viver num mundo demasiado real: porque o mundo do *noir* moderno, sendo, como veremos, muito mais *negro* do que o do *noir* clássico, é um mundo no qual Gittes não terá capacidades para triunfar. Esta evidência conduz Holt (2006: 27) a afirmar, referindo-se a Gittes e aos restantes detectives do *noir* moderno, que “*while less capable, less admirable than their classic-era prototypes, they are, for that very reason, more realistic. Efforts to correct injustice often enough fail, and, in the face of this unpleasant fact, sometimes the best that one can hope for is stoic resignation*”.

---

<sup>63</sup> Tal como os fatos que enverga, que são demasiado ostentosos, e fazem parte, como teremos oportunidade de verificar, de um aparato que não corresponde à realidade. Também ao nível da linguagem que emprega, verificamos que é plana, objectiva, sem nunca recorrer à finura linguística e ao humor das one-liner sentences de Marlowe, e que dificilmente consegue sustentar uma conversa com Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) sem cair inadvertidamente na utilização de palavras grosseiras. Além disso, este detective passou demasiado tempo atrás de uma secretária, e as capacidades que poderiam fazer dele um Sam Spade desapareceram. Como confia a Evelyn depois do esforço físico no laranjal e no lar de idosos, esse tipo de acção já não lhe acontecia há muito tempo, e por isso, retrospectivamente, percebemos que toda a segurança masculina que apresenta na primeira cena do filme é mais um elemento do seu aparato.

## A *hubris* do detective

O enredo de *Chinatown*, tal como o de *The Maltese Falcon* ou o de *The Big Sleep*, é convoluto e labiríntico. Gittes é contratado por três clientes diferentes durante o filme: a falsa Mrs. Mulwray, que na realidade é Ida Sessions (Diane Ladd), e que o contrata para vigiar o seu “marido”, Hollis Mulwray (Darrell Zwerling), pois suspeita que este tem um caso extra-conjugal; a verdadeira Mrs. Mulwray, que o contrata para descobrir o assassino do seu marido; e Noah Cross (John Huston), que o contrata para descobrir o paradeiro da jovem mulher com quem Hollis Mulwray teria o pretense *affair*.

Convém também referir que as razões para o contínuo envolvimento de Gittes no caso transformar-se-ão ao longo do filme, à medida que o próprio caso vai também modificando as suas premissas: inicialmente o detective quer apenas limpar a sua reputação, depois fica determinado em obter uma resposta, e finalmente o seu envolvimento passará por tentar, sem sucesso, remediar o problema que causou. Cada uma destas premissas, de acordo com Gilmore, “*contains a counternarrative, and the revelation of each counternarrative works to destabilize the larger, overarching narrative of the movie itself*” (2007: 124), afirmação que vem confirmar a interligação entre as diferentes intrigas narrativas presentes no filme e, por conseguinte, o seu carácter labiríntico.

O primeiro caso é, aparentemente, linear. “Mrs. Mulwray” é apenas mais uma cliente, mesmo que quando Gittes a recebe no gabinete, claramente aparentando uma empatia que não é sincera, simule o seu pesar ao receber a informação da suposta infidelidade do marido da cliente, um eminente engenheiro do departamento de águas de Los Angeles. Curiosamente há aqui uma nota de ironia, vinda do próprio detective, e que só depois reconheceremos: Gittes leva-a a considerar não levar a cabo uma investigação cuja resposta lhe pode ser espinhosa – “*Let sleeping dogs lie*” - obviamente mera conversa para instigar a sua curiosidade, e a sua ânsia por uma resposta. Estamos a assistir ao *modus operandi* de um mestre do seu ofício, de alguém plenamente seguro com as mais complexas urdiduras seu *métier*.

Este momento do filme tem um vínculo evidente com o momento de *The Maltese Falcon* no qual Spade recebe no escritório uma nova cliente que é “uma brasa”: Miss Wonderly, que afinal é Brigid O’Shaughnessy usando um nome falso. Como se sente de imediato encantado com a sua beleza, o detective trata-a com todas as medidas de um

cavalheiro – mesmo que, como depois afirma, tenha suspeitado da história que ela lhe contou - e assegura que vai tratar do seu caso com toda a deferência.

Gittes, ao contrário de Spade, não desconfia da cliente. De facto, nada neste momento aponta o assunto para outros campos: a história é fidedigna, e o detective só pode considerar este como mais um caso de infidelidade, terreno plenamente familiar para ele, e no qual consegue, por mera observação, descobrir os sinais que revelam os padrões de comportamento das pessoas. Mas há uma desvantagem em qualquer familiaridade deste tipo, que reside no facto de que poderá haver tendência para se considerar que os dados apresentados apontam inequivocamente para a direcção que se pretende, estejam ou não de facto a apontar para essa direcção. Este, como veremos, é o maior problema de Gittes, evidente logo desde o momento em que é contratado, e patente também em toda a sua conduta ao longo da investigação deste primeiro caso do filme.

O detective inicia imediatamente o apossamento a Mulwray, dirigindo-se para tal a uma reunião da câmara onde o engenheiro vai discursar. Mas, apesar de toda a sua experiência, é virtualmente impossível que esta vigilância seja ordinária, pois aquele que está a ser apossado, longe de efectuar um quotidiano “normal” ou de correr para os braços da suposta amante, vai, logo depois da reunião, deambular obsessivamente pela cidade em busca de locais de desaguamento (o leito de um rio devastado pela seca, ou a beira-mar), nos quais chega a permanecer durante noites inteiras. Já afirmámos antes que é no mais estranho que muitas vezes residem as respostas mais produtivas, e é impossível não ver estranheza nestes eventos: Mulwray, depois de se envolver numa polémica por não querer construir uma barragem, vai depois inspeccionar lugares relacionados com água. É evidente que também ele é um detective que consuma uma investigação que necessita de uma vigilância. Mas Gittes e os seus operacionais, que lhe anteviam outro comportamento, não vêem aqui sentido e entendem que a conduta de Mulwray raia os limites da loucura. Como desabafa um dos operacionais, “This guy’s got water in the brain”.

Mas eis que surge um dado cuja importância só virá a ser avaliada posteriormente: Walsh (Joe Mantell) apresenta a Gittes uma série de fotografias nas quais captou uma violenta discussão entre Hollis Mulwray e um homem mais velho, que viremos depois a saber que é Noah Cross. Questionado por Gittes sobre o motivo da querela, Walsh, que estava convenientemente afastado da cena que fotografou, apenas pode avançar uma

palavra que julga ter entendido na conversa: *applecore*. A atitude de Gittes perante este desenvolvimento – que é desvalorizar de imediato o indício, perguntando ao operacional, perante a aparente inutilidade das fotos, “É isto que passas o dia a fazer?” - é ambivalente: se por um lado podemos (socorrendo-nos da nossa memória cinematográfica para recordar que nos filmes de detectives todos os indícios, mais tarde ou mais cedo, se revelam importantes) afirmar que isto patenteia uma inépcia atípica num detective, por outro temos de admitir que este indício não se relaciona directamente com o caso de infidelidade, logo a sua importância pode vir ser tão lateral que se corre o risco de, ao abordar este aspecto, o caso se dispersar em muito prováveis vãs elucubrações. E de qualquer forma o filme não nos permite, de momento, continuar a reflectir sobre as fotografias, porque aparece de imediato um novo desenvolvimento que as enterra nas trevas do esquecimento: o seu outro operacional, Duffy (Bruce Glover), deparou finalmente com Mulwray a passear com a “amante”, num local que não atraiçoa aquela que já sabemos ser a sua obsessão: o lago de Echo Park. Esta é a questão que interessa a Gittes, e agora que descobriu o casal interessa-lhe ultimar irreversivelmente o assunto. Seguindo-os até uma residencial, Gittes escolhe um telhado que garante visão para o pátio interior como lugar de onde vai espiar o casal. Momentos depois Mulwray beija-a, e Gittes fotografa o momento como sendo a prova decisiva de um *affair* ilícito.

É importante referir que esta história, retomando o modelo *hard-boiled*, se centra no ponto de vista do protagonista. A base narrativa de todo o filme, tal como é frequente nos filmes *noir* com ou sem *private eye*, está baseada quase exclusivamente no ponto de vista de Gittes, ainda que sem narração *voice-over*. Towne, aliás, afirma também que *Chinatown* será porventura a única história de detectives com esta profundidade que (quase) nunca tem uma quebra no ponto de vista de Gittes. Estamos com ele, e tendo acesso ao mesmo conhecimento que ele tem, até ao fim (cf. Eaton, 1997: 31)<sup>64</sup>. Logo,

---

<sup>64</sup> Esta afirmação terá as suas imprecisões. *The Maltese Falcon* aplica a mesma regra de se focar quase exclusivamente no ponto de vista do protagonista. A única excepção neste filme a essa regra é o momento do assassinato de Miles Archer, evento no qual Spade não estava presente. *The Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) é outro filme em que essa regra persiste, embora aqui levada ao seu ponto mais extremo, a ponto de se tornar quase patético: a câmara é radicalmente subjectiva, estando desde o início até ao fim do filme a mostrar o ponto de vista de Philip Marlowe (Robert Montgomery), o protagonista. Towne parece considerar este artifício quase como se fosse específico deste filme, mas, como Eaton

toda a informação de que dispomos é também a informação de que o detective dispõe, e obtemo-la exactamente ao mesmo tempo que ele. Por isso, de forma instintiva, o ponto de vista do detective converte-se também no ponto de vista do espectador, já que o orienta através do enredo. Por isso o espectador, neste momento, é também levado à conclusão de ter, diante de si, a prova do *affair*, porque aquilo que podemos *ver* é um casal a trocar um beijo íntimo – quando afinal não é nada disso que se está a passar. O beijo é, afinal, como todos os outros beijos, profundamente ambíguo. Este beijo pode ser um beijo de muitos tipos, e com o continuar da história vamos perceber que era tudo menos o que pensámos que fosse. Mas tanto o espectador como o detective *querem* encontrar ali um determinado tipo de beijo. Como expressa Gilmore, “*the danger in reading signs is having a particular expectation of what the sign must mean that occludes its real meaning*” (2007: 125). Ou seja, toda e qualquer descodificação, quando sujeita a expectativas e incrustada em preconceitos (entendidos no sentido mais amplo de pré-noções que incorporamos, tomando-as como convicções antes mesmo de ser verificada a sua validade) incorre no risco de nos suscitar leituras que se podem revelar falaciosas. Numa investigação, estas circunstâncias podem ser essenciais para as conclusões que daí poderão resultar. A fotografia tirada por Gittes, que capta um negativo daquilo que fotografou, acaba por apreender uma imagem que tem um significado distinto daquele que consideramos aqui ver: portanto, um decisivo *negativo* desta. Por isso Gilmore (cf. 2007: 126) atesta que o detective está contaminado por uma confiança desmesurada que lhe coíbe de *divisar* os verdadeiros contornos do caso, condição que é chamada pelos gregos de *hubris*. O mais interessante é que o filme, por estar centrado no seu ponto de vista, tende a provocar o mesmo sentimento no espectador, que é conduzido pelo detective, erro atrás de erro, até à revelação brutal da verdade dos factos.

Mas o caso está aparentemente resolvido e tornou-se público: como podemos verificar na cena da barbearia, a fotografia que surpreende o “momento íntimo” de Mulwray foi publicada nos jornais. Gittes, um dos clientes da barbearia, ostenta a confiança própria de alguém que resolveu um caso e que aguarda que venham outros

---

relembra, “*in both literary and filmic narration, the strategy of having the audience and the protagonist know exactly the same (...) is not uncommon. Indeed, it is a strategy that seems particularly appropriate for the private eye story*” (1997: 34).

para resolver. É, como diz o barbeiro, praticamente uma vedeta. Porém, sucede um pequeno evento, prenunciador da inquietação que vai em breve acometer Gittes: a já referida altercação com o bancário. Mas Barney, o barbeiro, para acalmar os ânimos do detective, começa a contar-lhe uma anedota, ainda que pareça falar sozinho, já que mesmo quando Gittes se senta novamente para continuar a fazer a barba, o grande plano da sua face aborrecida, bem como a insistência em declarar que tem um emprego honesto, convencem-nos de que nem ouve o barbeiro. A nós, que estamos centrados na fúria de Gittes, a anedota passa-nos completamente ao largo, e não apenas devido ao súbito corte que não nos permite ouvi-la até ao fim. No meio de todas as palavras do barbeiro, mesmo o momento em que diz “chinês” passa despercebido.

Na cena seguinte o investigador irrompe no seu escritório cheio de um êxtase bem diferente da fúria que demonstrava na anterior. Chama os seus operacionais, mas entende que o que vai dizer não é adequado para todos os ouvidos, e por isso quase ordena à sua secretária, Sophie (Nandu Hinds), que saia da “arena masculina” e que vá à “little girl’s room”. Rapidamente percebemos que a razão para tal é o facto de que ele pretende contar aos operacionais a anedota que no final da cena anterior nem estava muito disposto a ouvir, mas com a qual parece agora completamente encantado. O plano mostra-nos portanto os três homens: Gittes está à direita, voltado de costas para a porta que dá acesso ao seu gabinete, enquanto Walsh e Duffy o rodeiam. O interesse que eles mostram em ouvir a anedota parece-nos exíguo, e tentam mesmo interrompê-lo, sem sucesso: Gittes está determinado em contar a anedota até ao fim. E enquanto a conta, repare-se que surge um novo plano ajustado num ângulo diferente, que o mostra de costas para a objectiva e capta as expressões graves de Walsh e Duffy. É a partir deste momento que se torna evidente que haverá *algo* atrás do detective que é de extrema importância, e que toda a gente presente em cena já apurou excepto ele - um primeiro claríssimo vestígio significativo de que ele não vai conseguir exercer o domínio nesta investigação.

Gittes conta a anedota, ignorando a chamada de atenção mais contundente de Duffy – “Jake!” – que ocorre no exacto momento em que podemos ver, no contra campo do plano anterior que agora o substitui, a porta do gabinete de Gittes abrindo-se para dele sair uma mulher madura e de rosto severo e grave, secundada por um homem mais baixo, que é claramente alguém que está ao seu serviço – podemos assumi-lo apenas pelo facto de ficar exactamente atrás dela com uma atitude vassala.

Este é um dos poucos momentos do filme em que o fluxo narrativo assente no detective é quebrado e em que o espectador possui mais informação do que Gittes, como sublinha Eaton (cf. 1997: 31). E aqui acontece quase como se não fosse importante, mas é: porque a razão para o estado de ignorância de Gittes é, mais uma vez, por ostensivamente ignorar os indícios que estão mesmo na sua frente – ou, no caso em concreto, atrás.

O plano alonga-se o tempo suficiente para se tornar inquietante. A mulher está mesmo a dois passos dele, que continua a contar a anedota sem pressentir a sua presença, pois nem sequer analisa as faces cada vez mais contritas dos operacionais, que a determinado momento nos são também apresentadas. Nada detém Gittes até chegar ao fim da piada e rir a bandeiras despregadas. Só nesse momento se vira, para se deparar com as duas pessoas que estiveram ali todo o tempo.

É um momento de grande constrangimento para o detective, que interrompe prontamente as gargalhadas. A curta mas perturbante duração do momento em que Gittes encara com surpresa esta mulher é suficiente para nos convencer da sua capital importância no filme. Mas até ali nem nós nem Gittes sabemos de quem se trata. Afinal estamos novamente no mesmo patamar; a pequena vitória em sabermos um pouco mais foi, na realidade, insípida, e ficamos a saber, ao mesmo tempo que o detective, quem é aquela mulher.

Um breve diálogo entre Gittes e esta senhora permite perceber que se trata da verdadeira Evelyn Mulwray, que não contratou o detective para nenhuma vigilância ao seu marido. Começamos a perceber que algo não está bem neste caso. Perante a severidade das palavras que ela lhe destina, Gittes explica que não há necessidade de ela se “armar em dura”, situação que é normalmente apanágio masculino no cinema. Mas Mrs. Mulwray diz-lhe que não se arma em dura, mas o seu advogado sim, o que além de parecer um merecido castigo para a soberba do detective, denuncia que neste novo *noir* a dureza não está propriamente do lado daqueles que são duros por natureza mas sim do lado daqueles que têm dinheiro.

Por que razão a primeira vez que emerge um elemento chinês no filme seja na forma jocosa e desprestigiante de uma anedota xenófoba? Porque a cena da barbearia é a primeira do filme em que Gittes verifica que não está, como pretendia, a assumir o total controlo da situação, daí que esteja claramente associada à eterna sombra de Chinatown, que o ameaça mais uma vez. As anedotas são, entre muitas outras coisas,

também uma forma de encarar o grotesco de forma confortável e ordenar a nossa mente. Repare-se que quase sempre versam sobre o indecoroso, amiúde caem na mais patética violência, no non-sense, e também, como é aqui o caso, trazem para o protagonismo degradações sociais, como por exemplo os preconceitos. Daí que Gittes tente suavizar este momento tenso recorrendo a uma anedota que transporta o tema chinês para um local confortável – o da jocosidade e da facécia. E, de certa forma, a anedota é simbólica. É normal que Gittes, um homem que trabalha com o lado mais corrompido da relação entre os casais, lhe tenha encontrado graça. Como diz Eaton (1997: 73), “*the dirty joke operates symbolically as an exchange of women between men and (...) the pleasure in looking at the sexual act (which is, of course, Jake Gittes’s professional m. o.)*”. Não podemos ainda esquecer que este seria o pensar e o proceder característico de um homem americano e branco dos anos 30. Mas aqui, o investimento nestas marcas menos nobres deste detective, pouco ou nada visíveis nos detectives da época clássica do *noir*, tem como finalidade, de certa forma, distanciar-nos dele. Se o filme, pela forma como o enredo foi arquitectado, nos submete à sua visão dos acontecimentos e compele-nos a acompanhá-lo nos seus raciocínios, e na maioria das vezes a concordar com eles por mais afastados da realidade que estejam, como depois vimos a verificar, não nos impele, apesar disso, a uma identificação com o protagonista. Em primeiro lugar por demonstrar que ele não é como nós, e em segundo lugar por demonstrar que nós não poderemos ser como ele: um homem que, para além de ter um gosto duvidoso em anedotas, se revela como uma pessoa que não consegue ver correctamente nem se mostra capaz de ouvir o que lhe dizem - qualidades que o tornam num detective muito incapaz.

Este momento do filme ajuda também a comprovar que a elegância que apresenta é, então, pouco mais do que um aparato, um enfeite, uma *fantasia*. Pela primeira vez vemo-lo a trair o seu verniz impoluto. Depois temos ainda a xenofobia da piada, que, como veremos, não é um comportamento isolado da parte de Gittes. Além de que recai facilmente na misoginia, e mal consegue – ou não consegue, de facto, mesmo que nesta cena ele não esteja a ver Evelyn e logo não tenha possibilidade de se controlar por estar ignorante da sua presença – desenvolver uma conversação com uma mulher de um estrato social mais elevado sem cair na linguagem vernácula.

Robert Towne atesta que o objectivo desta cena era essencialmente demonstrar que Gittes é pouco mais do que “um chulo de fato” quando uma mulher de classe e de

substância entra em cena (cit. in Eaton, 1997: 31). É também o que leva Naremore (1998: 206) a descrever Gittes com os seguintes termos: “*Gittes is a hothead and vulgarian: he overdresses, he horselaughs at dirty jokes (which he thinks his secretary shouldn’t hear), and he can’t talk to a rich lady without accidentally falling into profanity. Even so, he uneasily insists that his small business is a “honest living”, and in a barber shop he almost starts a fight with a banker who sneers at him*”. Mas a cena faz muito mais do que isso: altera a perspectiva do caso para um campo completamente diferente, começa a expor a inépcia do detective na investigação, e permite já um pequeno vislumbre do esqueleto no seu armário: Chinatown.

### **A demanda pessoal**

A problemática do primeiro acto do filme está abandonada. Agora, a demanda de Gittes passará a ser descobrir quem o enredou neste esquema, não apenas para se libertar dele mas principalmente para reconquistar a posição cómoda que detinha no início do filme – a respeitabilidade do ofício em que labora e, em suma, a sua masculinidade, que sofreu um golpe profundo ao ser posta em causa por uma mulher: “Eu não me armo em dura, mas o meu advogado sim”. Neste momento tudo isto está posto em causa, e a trama, agora, será construída em volta da empresa do detective para recuperar este seu lugar de segurança e de afirmação masculina.

Enquanto visitante do gabinete de Mulwray no departamento de águas, Gittes declara à secretária que o atende que veio tratar de um “assunto pessoal”, e conseguindo ludibriá-la, penetra no gabinete do engenheiro para fazer uma vistoria em busca de indícios adjuvantes. Remexendo ao acaso nas gavetas e nos papéis que estão na mesa, acaba por vislumbrar umas anotações que reiteram o envolvimento de Mulwray na questão da água, mas como o detective vem, presumivelmente, em busca de uma rapariga – a amante do engenheiro – ou seja, de quaisquer indícios sobre a identidade ou o paradeiro desta, mais uma vez ignora outros que lhe pareçam colaterais. Tal como ignora – pela (ainda) total escassez de vestígios que possam implicar o “grande peixe” desta história no assunto - o peixe gigantesco que está embalsamado na parede do escritório, e que está bem visível durante a sua conversa com Yelburton (John Hillerman), outro engenheiro do departamento.

No momento da sua partida reencontra um antigo conhecido, Claude Mulvihill (Roy Jenson), e este encontro permite-nos apreender, pela primeira vez, que Gittes tem um passado obscuro. Embora os contornos concretos desse passado nunca venham a ser completamente revelados, sabemos-lo desde já sombrio meramente pelo facto de estar associado a uma personagem sinistra como Mulvihill. E, pela evidente críspação que perpassa na conversa que se estabelece entre os dois ex-polícias, começamos a conceber, de forma silenciosa, a vital possibilidade de ainda vir a existir perigo físico directo para Gittes durante o filme.

Como não encontra Mulwray no gabinete, onde aliás nunca o veremos, dirige-se a sua casa. Nesta primeira visita à moradia dos Mulwray é inegável o confronto com a sequência de abertura de *The Big Sleep*. Em ambos os casos, trata-se do momento em que o detective, o *outsider*, entra nos domínios dos venturosos. Ainda que Gittes seja mais afortunado do que Marlowe, aqui não passa, também, de um peixe fora de água. É uma residência imensa, do tipo que Marlowe (Dick Powell) descreve em *Murder, My Sweet* com as seguintes palavras: “*You need a compass to find the mail-box*” (cit. in Eaton, 1997: 37). O mordomo que lhe abre a porta também evoca *The Big Sleep*, embora com uma nota particular: tanto este como todo o restante *staff* profissional da casa é composto por chineses.

Face à escassez vocabular do mordomo somos levados a conjecturar que o engenheiro se encontra em casa, e por isso Gittes aguarda-o, conforme lhe foi solicitado, no jardim interior da moradia. Num pequeno diálogo com o jardineiro, também chinês, este diz ao detective que a água do lago do jardim é “*bad for the glass*”, corruptela da língua inglesa que, para já, nada mais provoca no detective para além de um comentário trocista. Embora consiga avistar um pequeno objecto espelhado e brilhante dentro do lago, algo que também pode ser uma pista, Gittes ainda está tão ignorante dos contornos que a história está prestes a assumir que para já ignora o objecto, apesar de já estar suficientemente envolvido nela para saber avaliar a importância que a água assume na mesma. Como vimos depois a saber, o que está dentro da piscina é uma prova de que ocorreu ali um crime: os óculos que inicialmente Gittes pensou pertencerem a Mulwray, mas que depois vimos a saber serem os de Cross.

Este é o momento mais simbólico de algo que é uma constante durante toda a investigação: o detective está a *ver sem ver*, tal como aconteceu no momento em que fotografou Mulwray com a “amante”. Tanto nessa como nesta situação, as lentes, ali as

da máquina fotográfica e aqui as dos óculos, simbolizam a presença de uma possibilidade de *visão ampliada* e suportam a importância dos momentos que estas lentes acompanham. Curiosamente são momentos que Gittes ou interpreta da forma errada ou simplesmente rejeita por não se coadunarem com a linha de acção que ele pretende, *cegamente*, adoptar.

É Evelyn quem vem enfim receber o detective. Como afirma Eaton (cf. 1997: 38), de certa forma a história do filme poderia terminar aqui, visto que a esposa do engenheiro lhe pede para esquecer o assunto, pois ela vai retirar o processo que tem contra ele. Porém, este momento evoca um expediente característico de uma história de Hammett: o mistério adensa-se porque inferimos que as personagens não estão a dizer toda a verdade ao detective. É esse instinto que leva Gittes a declarar que pretende continuar com a investigação, mas ainda por desejar retornar – mais do que por querer avançar para a verdade – ao ponto antes de Mrs. Mulwray (tanto a falsa como a verdadeira) ter entrado no seu escritório e o ter feito parecer um “palhaço apanhado com as calças em baixo”, tal como ele encontra as “vítimas” das suas investigações (op. cit.). O seu interesse está o mais remoto possível de uma tentativa de repor a ordem num mundo desordenado, bem como de qualquer sentimento altruísta, embora declare que tem de encontrar Mulwray e a rapariga por suspeitar que quem quer que o tenha contratado, e tramado, tem como objectivo atingi-lo não a ele mas ao engenheiro. Perante este argumento, Evelyn informa-lhe onde poderá encontrar o marido: no reservatório de Oak Pass, mais um lugar relacionado com a água.

Quando chega ao local, verifica que a entrada está estranhamente guardada pela polícia. Mas o detective recorre aos seus truques, e compreendemos agora um pormenor que pareceu sem importância no momento em que aconteceu: Gittes trouxe do gabinete de Yelburton alguns dos seus cartões-de-visita, e socorre-se de um deles para fingir ser o engenheiro e passar pelos guardas. O artil é bem sucedido.

Em baixo, junto aos canais, há mais aparato policial, que está a ser comandado pelo tenente Lou Escobar, ex-colega do tempo em que ambos eram polícias de ronda no bairro chinês. Quando Loach (Richard Bakalyan), colega de Escobar, depara com Gittes, pede-lhe que saia do local, mas o outro aceita recebê-lo, embora com uma fria deferência. Durante a conversa, porventura a primeira destes dois homens em vários anos, era natural que houvesse uma rememoração do passado.

O tenente não pode deixar de notar que o detective, pela forma como está vestido, parece estar numa situação bem diferente daquela em que se conheceram, e por isso comenta: “Por vezes um homem leva tempo a encontrar-se. Talvez tenhas conseguido”. Poderá existir aqui uma ténue nota de inveja, prontamente reforçada por Loach, que menciona o facto de a prosperidade de Gittes ter sido conseguida a “vasculhar na roupa suja”. Esse comentário conduz o detective a questionar a Escobar: “Diz-me, continuas a prender os chineses por cuspirem para a roupa?”, na forma de uma piada ligeira, com um tom de superioridade próprio de quem há muito abandonou esses dias. Mas Escobar faz-lhe saber que está desactualizado, pois ele já não se encontra em Chinatown. “Desde quando?”, pergunta Gittes, e não podemos deixar de entrever uma nota de desapontamento no tom com que agora o interpela, porque Escobar já está fora de Chinatown, mas Gittes, ainda que seja mais próspero, talvez não possa afirmar o mesmo.

E Escobar, por fim, leva o detective a perceber que já não vai conseguir falar com o homem que procura, pois este está a ser naquele momento içado, sem vida, de um dos canais do reservatório. A sua face apresenta uma expressão grotesca, tem o *papillon* desfeito, e perdeu os óculos e um dos sapatos durante a fatalidade que o atingiu.

Este é o primeiro momento do filme em que “Chinatown” é abertamente mencionada, e entendemos que a personagem principal tem uma ligação forte e fundamental com o bairro. Curiosamente, é também o momento em que descobrimos que Mulwray faleceu. É normal que Gittes sinta responsabilidades pelo sucedido, tratando-se da morte de uma pessoa que ele esteve a vigiar, e conjecturando-se que esta morte possa ter sido resultado da vigilância.

Como é norma nos filmes *noir* com *private eye*, a sobrevivência do investigador é garantida pelo facto de que as suas competências estão mais próximas das do herói do *western* (força física, facilidade com o manejo de armas), enquanto o homem mais débil e sem as capacidades para conseguir sobreviver no “mundo *noir*” tem a capitulação mais afiançada. À partida esta poderia ser a explicação linear para a morte de Mulwray, mas o facto é que, como aponta Gallafent (cf. 1992: 262), a distinção natural entre estes dois tipos de homem nunca é tão claramente vincada aqui como é em alguns dos filmes

*noir* da época clássica<sup>65</sup>, situação que desde logo prenuncia que as capacidades de Gittes também são discutíveis. Tal como Marlowe não foi competente para conseguir proteger Lindsay Marriott, um homem menos dotado para a sobrevivência no mundo *noir*, em ambas as versões de *Farewell, My Lovely*<sup>66</sup>, também Gittes foi incapaz de impedir a morte de Mulwray. E é, então, a partir desta morte que Gittes regressa outra vez aos dias de Chinatown, isto é, aos dias da sua vida em que eram requeridas as competências físicas e mentais que garantem a sobrevivência no mundo *noir*.

Além de que, como veremos, nos seus dias em Chinatown, Gittes tentou sem sucesso auxiliar uma pessoa, situação que terminou em tragédia e que não pode deixar de ser associada a esta, que o detective parece estar de certa forma a reviver.

### **A mutilação sacrificial do detective**

O momento em que o cadáver de Mulwray é içado do reservatório constitui uma contranarrativa que levará Gittes a admitir, progressivamente, que a raiz do caso não está na infidelidade do engenheiro mas sim na relação entre a água e o poder. Assim, a sua ligação com o caso tem uma modificação. Sem ter ainda nenhum vínculo profissional que o ligue ao mesmo, sente-se coagido a deslindá-lo por suspeitar que esta

---

<sup>65</sup> Ou é, mas de uma forma oblíqua, que é realmente a palavra certa para qualificar a forma como a relação entre Gittes e Mulwray se vai estabelecendo. Veja-se que, sempre que participam juntos no cenário, nunca estão ao mesmo nível. Na cena da reunião da câmara, Mulwray está no púlpito a discursar e Gittes ocupa um dos lugares da plateia, num ângulo inferior ao do engenheiro. Mas esta posição logo se inverte, e a partir daqui Mulwray será sempre captado num ângulo inferior ao de Gittes: nas cenas em que o detective o vigia no leito do rio, na praia, no jardim interior da residencial, e por fim no momento em que içam o seu corpo sem vida do canal. O único momento em que se equiparam é no facto, já antes aludido, de que ambos sofreram o mesmo tipo de embaraço quando foram colhidos pela água. Já no que respeita à compreensão do caso, Mulwray, o homem que usa óculos, está bem mais prevenido do que Gittes, e paga honrosamente com a vida por se ter mantido fiel às suas convicções. Esta cadeia de relações entre os dois homens leva Gilmore (cf. 2007: 131) a considerar que Gittes e Mulwray podem ser considerados como duplos um do outro, questão que é mais acertada para entender a sua cadeia de relações do que assumir que é assimétrica.

<sup>66</sup> A primeira delas intitula-se *Murder, My Sweet*.

morte não é um acidente mas um crime. Seria indispensável para Gittes fazer esta investigação? Seria necessária para resolver o problema pessoal e profissional que o levou a permanecer envolvido com o assunto? Não, bem pelo contrário, porque se existe, como Gittes presume, um crime grave na equação, esta é muito mais complexa do que parecia, talvez demasiado complexa para um ex-polícia e agora detective com um (apesar de próspero) pequeno negócio de investigação, desacostumado da acção, que tem passado os últimos anos a trabalhar essencialmente em lucrativos (mas de pequena monta) casos de infidelidade. Mas o detective está imbuído de uma nova sensibilidade, que evoca a de Marlowe: haverá um leve sentimento de culpa pelas consequências da situação, mas existe, principalmente, uma curiosidade pelo esclarecimento do caso.

Numa visita à morgue, o detective toma conhecimento de que um mendigo morreu submerso no leito de um rio, local supostamente devastado pela seca, e esse mistério leva-o a encetar uma peregrinação a lugares anteriormente visitados. Em primeiro lugar, o leito seco do rio no qual espiou Mulwray pela primeira vez, e onde interroga um rapaz mexicano que o engenheiro, nessa altura, tinha também interrogado. A revelação do rapaz, de que há água que é ali evacuada durante a noite, convence o detective da existência de uma conspiração para manipular o fornecimento da água, levada a cabo por quem a controla, o próprio departamento de águas, presumivelmente para garantir que a construção da barragem à qual Mulwray se opunha vá adiante. A ser assim, a morte do engenheiro pode ter sido de facto um crime e não um acidente, como a polícia presumiu. E o facto de Mulvihill, um ex-polícia corrupto, executar agora tarefas para o departamento vem ainda acrescentar a desconfiança de que esta conspiração não tem pejo em utilizar a violência para os seus fins.

O segundo local a revistar é o reservatório onde o corpo de Mulwray foi descoberto, para o qual Gittes se dirige assim que cai a noite. Há apenas um obstáculo à sua entrada, uma rede com o símbolo “Keep Out”, que é superado sem dificuldade. Assim que começa a investigar o recinto são disparados, fora de campo, dois tiros, que impelem o investigador a baixar-se e a rastejar em busca de abrigo, que descobre no canal de água. Mas estes tiros não intentavam atingi-lo; são, como ele depois percebe, um código para soltar a água, já que de imediato aparece uma forte torrente através do canal onde Gittes se encontra, que o impulsiona contra a rede de protecção que está adiante, evitando que ele encontrasse o mesmo destino fatal de Mulwray. Mas curiosamente, ainda que tenha

escapado com vida, a sua aparência não difere agora muito da que o falecido apresentava quando foi recolhido: o aprumo do seu fato branco, nada apropriado para efectuar esta vigilância, expirou completamente. O detective está ensopado e acabou por perder, tal como aconteceu com Mulwray, um dos sapatos. O outro perdeu ainda os óculos, utensílio que permite uma boa visão, capacidade que nunca lhe faltou até ao momento da sua morte. Gittes, que apresenta defeitos de visão ao longo de todo o filme, não necessitava de perder mais nada.

Mas aproximam-se agora dele dois indivíduos: um deles é um homem pequeno (Roman Polanski) que, tal como Gittes, veste completamente de branco, e que está secundado por Mulvihill. O primeiro, depois de algumas ameaças verbais, introduz numa das narinas de Gittes a navalha que empunha e retalha-lhe o nariz.

Esta cena é marcante por várias razões. É a única do filme que é visualmente explícita em termos de violência, e por isso confirma que se este não é declaradamente violento, é-o de forma latente, por isso a violência pode detonar de forma inesperada<sup>67</sup>, como aqui acontece de uma forma ao mesmo tempo crua, chocante e austera. O momento é inteiramente realista, com sangue à vista, e está completamente fora dos padrões permitidos pelo Production Code, sendo por isso uma novidade em termos de grafismo *gore* no *film noir*. E o ferimento é extremamente expressivo, e irresistível, nas palavras de Robert Towne, argumentista do filme, de infligir a um detective (cf. Eaton, 1997: 45), pois para além de ser um correctivo que está a ser administrado a alguém inoportuno, que “mete o nariz” nos assuntos dos outros, é também, em certo sentido, uma castração efectiva, dado que, sendo aplicada no membro que emblematicamente simboliza a sua profissão, ocorre como uma espécie de “golpe de misericórdia” que é dirigido a um indivíduo que já se revelou como “impotente”, ou seja, como incapaz de conduzir capazmente o assunto que se propôs a resolver.

É importante também considerar o facto de ser um homem pequeno, que fica conhecido no filme apenas com o nome de “midget” e que empunha nada mais do que uma navalha, a lesar o detective numa situação que *a priori* não parecia muito arriscada. Wilmer (Elisha Cook Jr.), que apresenta certas similitudes com o “midget”, nomeadamente no porte físico e no vestuário, não foi de grande dificuldade para Spade

---

<sup>67</sup> Como afirma Polanski, “*as usual, I conveyed more violence than was actually seen*” (cit. in Eaton, 1997: 45).

em *The Maltese Falcon*. Daí que, salvaguardando as óbvias disparidades, possamos considerar que a personagem interpretada por Polanski provém não de Wilmer mas de outro tipo de figuras importantes do *noir* clássico: o torturador sádico que espanca o protagonista com brutalidade, como Jeff (William Bendix) em *The Glass Key* (Stuart Heisler). Mas o “midget”, além de bem menos dotado fisicamente, age de uma forma *blasé*, eficiente, desapaixonada e quase higiénica, ou seja, não com toda a brutalidade de Jeff, mas sim como se comportam os grandes capitalistas para os quais trabalha. E é ainda por ser breve que esta cena se torna tão perturbadora: o anão limita-se a aplicar o golpe, sendo que a única hipótese que resta ao detective é confirmar a sua rendição.

### **3. Capitalismo, mulheres fatais e Chinatown**

#### **O capitalismo enquanto força patriarcal**

O primeiro passo da investigação, recorde-se, foi um reconhecimento da pessoa que ia vigiar, o que o levou a uma sessão da câmara municipal na qual se debatia uma proposta para a construção de uma nova barragem na cidade. Não foi de certeza levemente que Polanski nos levou, junto com o detective, a assistir a uma sessão da câmara onde se debatiam questões aparentemente tão distantes do caso no qual o detective trabalha. Há, obviamente, *algo mais* aqui: esta cena serve como intróito para outro dos temas maiores do filme: a corrupção camarária que está na base da intriga.

Mas Gittes não toma a mínima atenção ao que é dito pelos parlamentares, e tem o jornal aberto à sua frente nas páginas das corridas de cavalos: trata-se de uma questão que não está relacionada com o caso, e a sua presença na reunião tem como único objectivo inteirar-se de quem é Hollis Mulwray, de forma a iniciar a sua vigilância. Por isso apenas dedica atenção quando este faz a sua entrada na tribuna para discursar, como percebemos no plano em que o detective baixa o jornal para encarar de frente o púlpito onde o engenheiro já se encontra para se opor veementemente à construção de uma nova barragem. Note-se que o discurso termina com uma afirmação que também terá o seu carácter irónico no desenvolver da história: “I won’t make the same mistake

twice”. Mulwray tudo faz para evitar os erros do passado, e acaba mesmo por perder a vida por essa convicção, situação na qual contraria Gittes, que vai repetindo todos os erros do seu passado e encaminhando-se insolavelmente para a tragédia.

Mas voltando ao ponto da investigação em que antes ficámos, verificamos que no dia seguinte ao da agressão a Gittes, as sequelas do seu ferimento estão escandalosamente expressas. Sentado na sua secretária perante Walsh, expõe um penso colossal, desmedido e muito exagerado a tapar-lhe todo o nariz. Está simbolicamente desprovido de todo o seu faro, numa ostensiva manifestação de ter já perdido as qualidades essenciais que outrora possuiu para lidar com o mundo de perigos com o qual voltou a lidar. Está totalmente aborrecido, e embora os seus operacionais, chamando-o à razão, o tentem dissuadir de continuar no caso pois é óbvio que enfrenta adversários com muitíssimo poder, Gittes pretende insistir na investigação, mais uma vez invocando razões pessoais, embora já não tão racionais: quer desmascarar os “manda-chuvas” da conspiração para, à semelhança de Evelyn, lhes colocar um processo. Está, mais uma vez, imbuído de *hubris*.

Mas o caso parece estar num impasse, por isso deve ocorrer algo que o desenvolva. É o que acontece quando Gittes recebe uma chamada telefónica de Ida Sessions, a mulher que se fez passar por Evelyn Mulwray. Como é habitual com este tipo de personagens – cuja função diegética é sempre a de garantir a permanência do mistério com revelações oblíquas e lacunares - as informações que fornece são escassas. Não revela o nome da pessoa que a contratou, o que provocaria um avanço irresoluto para a solução do caso, apenas instrui Gittes a pesquisar a coluna do obituário do jornal, onde irá encontrar “uma dessas pessoas”. Porém, o detective é incapaz de descortinar o significado que o obituário do jornal deterá para o enigma. Mas quando fecha o jornal podemos ler, nas letras gordas da primeira página, que a construção da barragem foi votada positivamente na câmara, e que as obras vão começar em breve. A batalha travada por Mulwray, e que lhe custou a vida, está perdida. Os barões da companhia das águas, eternos vencedores, levam os seus propósitos adiante.

O detective volta ao gabinete de Mulwray e faz uma descoberta importante ao observar as fotografias que estão expostas na parede e que lhe passaram despercebidas na última visita: o homem que fora fotografado a discutir com Mulwray é Noah Cross, ex-proprietário e sócio do outro no departamento de águas e, avaliando pelo apelido, pai

de Evelyn. Está assim encontrado o vilão da história, embora neste momento ainda nada nos possa indicar que o é. O seu nome aponta direcções sintomáticas, como anota Eaton (cf. 1997: 27): Noah, o patriarca bíblico cujo nome tradicionalmente ancora mais na abundância de água do que na sua míngua, e Cross, um utensílio tanto de tortura como de redenção. Por outro lado, o facto de o actor que representa o papel ser John Huston, o realizador de *The Maltese Falcon* e portanto o patriarca do *film noir*, é também significativo: esta figura encarna naturalmente o Pai. Como podemos averiguar, à semelhança de outros filmes *noir* da altura<sup>68</sup> *Chinatown* também procura a protecção simbólica de um dos patriarcas de Hollywood.

Ainda podemos presenciar aqui outro momento importante: os funcionários que riscam o nome de Hollis Mulwray da porta do escritório, que alude a um momento, já aqui referido, de *The Maltese Falcon*. Tal como acontece no filme de 1941, parece não haver tempo a perder: o nome de Mulwray já não existe na empresa, a barragem vai ser construída, e Yelburton é agora, como fora Spade, o único chefe. Perante este cenário, Gittes, durante a conversa com o colega de Mulwray, não hesita em declarar-lhe que tem suspeitas acerca da existência de uma conspiração, e de que pensa que ele pretende ficar agora com a melhor posição da empresa. E se esse privilégio de Yelburton lhe advém de forma semelhante à de Spade, que ficou com o caminho aberto para se tornar proprietário único do negócio de detectives e, em querendo, também da esposa de Miles Archer, dela, desconfia Gittes, difere num pormenor fulcral: Spade não recorreu ao crime para obter total controlo do negócio. Yelburton, segundo as conjecturas do detective, sim. Não directamente, como é óbvio, já que existe uma grande diferença entre este homem, que é no fundo um manga-de-alpaca, e Sam Spade, um homem de acção que poderia, se assim quisesse, liquidar outro. Mas Yelburton, a estar implicado na conspiração, está logicamente nos bastidores, e abaixo de outros mais poderosos – assim presume Gittes nesta sua escalada empresarial em direcção ao “grande peixe” destas águas. O funcionário das águas nega as acusações, e informa que a água que está a ser desviada do seu curso normal tem como objectivo assistir os fazendeiros do vale, que estão fora dos limites da cidade e não a possuem, perante o cenário de seca, para as suas culturas agrícolas.

---

<sup>68</sup> Como *Farewell My Lovely*, com Robert Mitchum no principal papel, ou *The Long Goodbye*, que tem Sterling Hayden num dos principais papéis.

Gittes, de novo no seu gabinete, é agora oficialmente contratado pelo seu segundo cliente, Evelyn Mulwray, que deseja descobrir quem matou o marido. O detective descreve-lhe os progressos da investigação, e ela mostra-se mais uma vez nervosa, desta vez poderíamos até mesmo dizer neurótica, quando o nome de Noah Cross é mencionado. Mas fornece um esclarecimento convincente para o seu nervosismo: o seu marido e o seu pai incompatibilizaram-se devido a questões do fornecimento da água na cidade. Mulwray entendia que a água deveria ser um bem gratuito, enquanto Cross entendia que deveria ser um bem privado e logicamente pago, e por isso não se falavam há muito tempo. O detective sabe que não é verdade, mas omite esse facto e dispõe-se a visitar o vilão no seu covil.

Ainda que o momento em que Gittes chega ao Albacore Club seja pontuado com uma música sinistra, o covil do vilão, potentado<sup>69</sup> cujo símbolo é um peixe graúdo (em oposição ao bonito, a única pescaria que o desfavorecido Curly tem conseguido adquirir), é um lugar ameno. E Cross é um homem idoso que aparenta respeito, ainda que se mova com a ajuda de uma bengala “*like that three-legged creature that walks in the evening in the sphinx’s riddle*” (Eaton, 1997: 48), o que o converte na incorporação do enigma que é. Último dos pioneiros americanos, não dispensa o *stetson hat*, símbolo inequívoco da sua condição de *cowboy*. Para completar o cenário, num picadeiro contíguo ao local abrigado onde os dois homens estão a dialogar, o “grupo de ouro” do xerife pratica truques com cavalos. Estamos no território do *western*, embora no seu estado inócuo e pacífico.

Este ancião assevera que Mulwray “fez esta cidade”, mas a sua convicção – e a nossa – é que na realidade quem a fez foi ele. O seu carácter venerando é intocável, e dá-se ao luxo de designar o detective por “Gitts” em vez de “Gittes”, apesar das constantes correcções; prova pouca, mas concreta, de que a hospitalidade acolhedora que o detective encontrou carrega algo de corrupto, uma sensação que aumenta quando Cross o convida para uma refeição onde é servido um peixe enorme, ainda com a cabeça. Um peixe fora de água, tal como o detective.

---

<sup>69</sup> Potentado é de facto a palavra adequada para definir um local muito mais majestoso do que a também grandiosa casa dos Mulwray, tão enorme que Gittes é conduzido ao encontro de Cross por um empregado que o leva de carro!

A conversa é praticamente conduzida por Cross, que parece quase indiferente ao facto de o seu genro ter aparecido morto no reservatório<sup>70</sup>, optando antes por desenvolvê-la em direcção ao assunto que lhe interessa enquanto Pai: a sua filha. E se ainda consegue esboçar um sorriso quando acusa Gittes de se aproveitar (financeiramente, é claro) dela, o mesmo já não acontece quando lhe inquire, com uma curiosidade grave mas lasciva, se está a dormir com ela.

Cross acaba por facultar ao detective a mais lúcida avaliação que recebeu desde o início do filme, proferida com a seriedade que tomam para si todos os que afirmam verdades absolutas que bem conhecem: “Pode julgar que sabe com o que está a lidar, mas creia-me, não sabe”. Esta afirmação, completamente verdadeira nos seus termos e aplicável a todas as vertentes do caso, apenas executa agora uma função perversa: a de eleger a possibilidade de Evelyn, que segundo o pai é “muito invejosa”, ser potencialmente suspeita do assassinato do marido. E é por considerá-la invejosa, embora nem Gittes nem o espectador saibam ainda porquê, que Cross se torna a terceira pessoa a contratar o detective, desta vez para encontrar a rapariga desaparecida.

Novamente se associam factos dispersos que poderiam responder a tudo, mas a conexão entre eles ainda não pode ser realizada por falta de indícios. A existência destas lacunas faz com que o detective abandone o Albacore Club a considerar, pela primeira vez, que Evelyn poderá ser uma “viúva negra”. E essa desconfiança brota de um Pai tirano cujo poder extravasa o domínio puramente capitalista e invade a consciência do detective, impelindo-o a reconsiderar as premissas que até aqui eram seguidas. Assim, e porque este poder capitalista parece querer sanear a transgressão dos homens que o detêm ou que o seguem – Yelburton, Mulvihill, Midget, Cross – para entalhar a perversidade da história no lado das mulheres – Evelyn – podemos assumir que o capitalismo é, neste filme, uma força eminentemente patriarcal.

Depois de se dirigir à secção de registos de propriedade e descobrir que as terras do vale para as quais a água está supostamente a ser desviada têm vindo a ter imensos proprietários diferentes nos últimos tempos, Gittes parte para o vale para fazer uma visita a uns laranjais, nos quais o detective urbano está fora do seu *habitat*. Vendo-se

---

<sup>70</sup> Embora, como é óbvio, não esteja. Apenas tenta obter de Gittes os dados que lhe preocupam, como por exemplo, o nome do responsável pela investigação e se é ou não um homem honesto, de forma a poder tratar do assunto à sua maneira.

mal recebido pelos caseiros, tenta sem sucesso escapar à perseguição que lhe movem, momento no qual demonstra a sua inaptidão neste meio agreste. Assim que se vê capturado, consegue, apesar da animosidade demonstrada pelos seus opositores, convencê-los de que não é da companhia da água nem das imobiliárias, mas sim um detective privado, e apreende que o esclarecimento de Yelburton é falso: na verdade, o departamento parece mais empenhado em inutilizar as terras, desviando delas a água ou incapacitando os seus canais de irrigação. Daí a explicação para a recepção madrasta que foi consagrada ao detective, apenas mais um desconhecido que veio da cidade, no entender dos locais. No momento em que começava a conquistar um entendimento com estes homens, Gittes perde de novo a calma e insulta um deles, numa atitude que lhe é muito própria, chamando-lhe de “Okie burro”<sup>71</sup>. Os agricultores voltam a enfurecer-se e deixam-no inconsciente com uma pancada na cabeça. Durante o seu *black-out* o espectador é sujeito a uma elipse que termina quando ele desperta e encontra Evelyn a seu lado.

Durante a viagem de regresso a Los Angeles, Gittes encontra em Evelyn, pela primeira vez, uma parceira que pode ouvir a sua teoria sobre a conspiração que rodeia a morte do marido dela. E é quando recita o nome dos novos proprietários destes terrenos sem valor mas prestes a tê-lo que conclui que estas estão a ser compradas com nomes que presentemente só existem no obituário do jornal: ou seja, os novos proprietários já faleceram.

Dirigem-se ao Mar Vista Rest House, última residência de Jasper Lamar Crabb, um dos novos proprietários, que ali faleceu. Empregando um recurso já típico do *private eye*, o de fingir ser alguém “repulsivo”<sup>72</sup>, neste caso um casal de uma família disfuncional, conseguem entram neste lar onde reside um conjunto de idosos que são latifundiários sem o saberem, e que tecem uma colcha de retalhos à volta do símbolo do

---

<sup>71</sup> “Okie” é um termo depreciativo para designar os migrantes que, principalmente durante a década de 30 do século passado, afluíram para a Califórnia vindos de outros estados que foram completamente devastados pela Depressão – como por exemplo o Oklahoma, e daí o nome. Este êxodo de proporções quase bíblicas está notavelmente retratado no filme *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), adaptação do romance homónimo de John Steinbeck.

<sup>72</sup> Lembremos o momento no qual Marlowe, em *The Big Sleep*, finge ser um leitor efeminado para obter informações na livraria de Geiger.

Albacore Club (e não applecure, como Walsh julgou ouvir), o clube de Noah Cross, afinal o grande peixe que nada neste oceano de aparências, e que maneja com habilidade as redes da conspiração. Assim Gittes pondera ter entendido tudo, e por isso assume, momentaneamente, que as palavras de Cross acerca de Evelyn são falsas, e continua a ver nela uma aliada - embora ela ainda não saiba que ele sabe que o pai dela está envolvido no assunto, e embora ele não saiba qual a verdadeira natureza do envolvimento dela com o pai. Ainda há muito por deslindar.

No momento em que Gittes conversa com os idosos, o desconfiado proprietário do lar convida-os a sair. Uma vez no exterior, têm de fugir para não serem capturados por Mulvihill e pelo “midget”. Mais uma vez, num espaço de poucas horas, Gittes salva-se do perigo através do intermédio de Evelyn, que o apanha com o carro momento antes de os malfeitores terem possibilidade de o apanhar. O carro abandona a frontaria do edifício a toda a velocidade.

### ***A falsa femme fatale***

Os dados estão lançados para a consumação de um *affair* entre detective e cliente. Em casa de Evelyn, o penso é finalmente removido do nariz de Gittes, indício de que já reconquistou, com a incomum astúcia e com o esforço físico que utilizou nos seus últimos lances, a sua masculinidade. Evelyn, enquanto lhe assiste a ferida como sua enfermeira, inadvertidamente revela-lhe também uma imperfeição sua: a fenda negra no seu olho verde, sinal da sua tragédia pessoal e prenúncio da fatalidade que a vai lesar mortalmente no final da história. Mas, sem mais detenções, um nariz ensanguentado e um olho imperfeito juntam-se num beijo.

Num filme onde a questão sexual se foi progressivamente tornando numa espécie de fantasma que paira sem atemorizar, é normal que não chegue a acontecer a única situação que promete sexo lícito, ou seja, onde não exista um pendor de devassidão ou de ameaça: não surpreendentemente, o momento íntimo deste casal fica oculto numa elipse entre o seu beijo e o momento seguinte, no qual os encontramos deitados na cama a fumar um cigarro. O conteúdo sexual é concertado da forma mais clássica possível, cinematograficamente falando. A nossa imaginação fica a trabalhar no meio destas

convenções fílmicas, as mais conservadoras do pré e do pós-coito<sup>73</sup>. Nada sabemos e nada ficaremos a saber sobre a sexualidade destas duas pessoas. Evelyn afirmou ter *affairs* com assiduidade, mas algo nos leva a duvidar, se não mesmo a rejeitar a verdade dessa confirmação. Quanto a Gittes, a sua libido parece eternamente sublimada, e as forças obscuras do seu desejo canalizadas para outros campos: um meio para atingir um certo estatuto social, depois a urgência pelo conhecimento. Não há qualquer referência aos seus *affairs* passados, ou porque se satisfaz com o seu trabalho, o que a verificar-se demonstra a sua aberração, ou porque a consciência dessa aberração é precisamente o motivo para a sua náusea. De qualquer forma, é notório que estas duas pessoas – e ainda nada sabemos sobre a trágica situação de Evelyn - não parecem viver uma sexualidade dita “normal”. Talvez por isso nos seja negado, num filme que reflecte sobre o voyeurismo, o seu momento de prazer, como se o realizador nos submetesse a um voto de fidelidade para com o desvio deles.

Ainda na cama, Evelyn recebe um telefonema que “não tem nada a ver com isto”, e que a vai obrigar a ausentar-se. A intimidade deles, já posta em causa com este incidente, fica completamente destruída quando Gittes relata que esteve, naquela tarde, com Cross. Evelyn abandona de imediato o leito face à menção do pai e, como se fosse

---

<sup>73</sup> Embora deva ser anotado que esta cena não está, ainda assim, em total consonância com o que era a norma exigida pelo Production Code. Naremore (cf. 1998: 99) afirma que para obter a aprovação do Breen Office, os realizadores tiveram de aprender a arte da omissão, e fornece um exemplo: “*In Double Indemnity, when Phyllis visits Walter’s apartment and kisses him for the first time, he immediately lights a cigarette, mixes a couple of highballs, and begins planning the murder – behavior that seems almost laughable by contemporary standards (...) Even so, the film manages to imply that Walter and Phyllis go to bed with each other. At one point she puts her head on his shoulder and cries softly, like the rain in the windows. The camera tracks backward and we dissolve to the insurance office (...) after a few moments, another dissolve returns us to the apartment: time has passed, and Walter and Phyllis are at either end of a sofa; he is recalling and smoking a cigarette while she reapplies her makeup.*” Não é difícil de perceber o que sucede nos momentos que não são apresentados entre as cenas citadas. Mas enquanto nos filmes dos anos 40 o conteúdo sexual, mais do que estar omisso em elipses, recorria ao simbolismo para meramente *sugerir* a sua existência, neste filme de 1974 o que sucede nesta elipse não é apenas sugerido mas sim claramente anunciado, embora se tenha optado, dentro do espírito do cinema clássico, por omitir a relação *per se*. Outra diferença óbvia reside no facto de que, em *Chinatown*, finda a elipse, encontramos o casal deitado na cama, circunstância totalmente interdita nos anos 40. Desta forma, estamos então perante mais um momento do filme em que é ao mesmo tempo sugerido e declinado um pendor nostálgico.

um eco das palavras que aquele expressara algumas horas antes, apelida Cross de “perigoso” e “doido”, suplicando a Gittes que confie nela, mas é evidente que isso não vai acontecer. O detective parte um dos faróis do carro dela, de forma a poder segui-la oculto pela noite, numa atitude que segundo Eaton (cf. 1997: 55) reevoca a metodologia que era parte da textura do filme quando este começou como se fosse uma aparente história normal de investigação. Gittes segue o carro de Evelyn até uma casa que ainda não havíamos visto, e ao vigiar por uma das janelas, depara-se-lhe um cenário susceptível de várias leituras. De todas as possibilidades ao seu alcance para o analisar, o detective elege aquela que lhe parece a mais razoável, mas que é, mais uma vez, a que contradiz a verdade: a amante de Mulwray está deitada numa cama e Evelyn parece forçá-la a estar sob medicação. A conclusão do detective é a que qualquer outro naquele momento teria. E é a que Gittes apresenta a Evelyn quando a confronta com a situação, assim que esta abandona a casa: ela raptou a jovem e está a mantê-la refém para ocultar o crime. Evelyn não chega a responder, apenas – num instante premonitório que reevocado se torna gélido – baixa a cabeça com angústia, atingindo fortuitamente o *cláxon* do automóvel, ao que este emite um breve som estrídulo. Gittes ameaça chamar a polícia, mas Evelyn afirma que a jovem é sua irmã, e que está abalada com a morte de Mulwray, palavras que, não o convencendo, deixam-no aparentemente incapaz de retorquir. Recusa a oferta dela para voltar para sua casa, pretexta cansaço e abandona-a.

Parece-nos, agora, que os fios narrativos se agregam para expor Evelyn (mesmo que ela o negue) como a clássica e estereotipada heroína do *film noir* – a *femme fatale*. A expectativa que alimentámos e depois abandonámos novamente se torna plausível. O plano muito *noir* que finaliza a cena, com a face de Evelyn entre a luz e a escuridão, de semblante ilegível e enigmático, vem complementar esta desconfiança.

Desde que compareceu no escritório de Gittes, ela é, mais do que Cross, o Enigma. O seu debute no filme é essencialmente antinómico, se tivermos em conta a fragilidade que depois cada vez mais vamos entrevendo nela; mas essa fragilidade está, na sua primeira cena, completamente arredada da perspectiva. E, como as primeiras impressões são sempre as mais duradouras, esta aparição vai de certa forma moldar a forma como nós, espectadores, e Gittes a veremos a partir daí: com desconfiança. Porque não o sendo, Evelyn encarna nesta cena não tanto a *femme fatale* mas mais vincadamente a *vamp* do cinema de Weimar. Basta observar o seu aprumo, a carga marmórea do seu

semblante e a forma como a sua forte presença ataranta Walsh e Duffy; mas não Gittes, que está condenado, durante todo o filme, *a não ver*.

Se quando depois a vemos na intimidade de sua casa Evelyn perde um pouco essa vertente *vamp* por estar suada, pouco sexy, mas sempre enigmática, é porque se pretende aqui desmistificar a sua aura artificial e perpetuamente etérea. Mas quando Escobar a interroga na esquadra da polícia, com a pressuposição de que Mulwray se pode ter suicidado devido à publicidade adversa que a divulgação da fotografia de Gittes poderia gerar na sua carreira e quer saber o paradeiro da sua suposta amante agora desaparecida, Evelyn, respondendo de forma evasiva às questões, fortalece o enigma que lhe caracteriza, e alimenta no espectador a desconfiança da sua *fatalidade*.

É no final desta mesma cena que se inaugura o vínculo entre a viúva e o detective, quando Gittes a escolta para fora da esquadra, amparando-a com um abraço cúmplice e protegendo-a dos jornalistas que os aguardam na saída da esquadra. É o momento em compreendemos que as premissas da história se alterarão, que irão passar a incidir sobre a relação deles, e que o enigma principal vai passar por ela e não pela morte de Mulwray.

Mas, para a caracterização inicial de Evelyn, é a cena do restaurante que assume maior importância, onde aparece deslumbrante no seu vestido de luto, configurando o típico arquétipo da viúva ainda apetecível. Estamos a um passo de a encarar como uma “viúva negra”, a um passo de nos deixarmos abater por mais uma das emboscadas de um filme que já comprovou tê-las em abundância, e que nos convida para uma digressão onde os arquétipos que nos parecem comuns revelam ser divergentes daquilo esperávamos encontrar.

O momento da sua entrada é filmado tendo o detective de costas e/ou de perfil para a objectiva, para que o plano a possa favorecer quando surgir. Durante a conversa com Gittes, fazendo uso de uma manobra de diversão, Evelyn acaba por afirmar que tinha conhecimento do *affair* do marido mas que não se incomodava com o facto. Gittes afirma que essa postura de esposa “contraria a sua experiência” – a não ser que ela também tivesse os seus *affairs* (como a mulher da anedota do chinês), o que Evelyn, continuando a contornar a verdade, ao mesmo tempo que alimenta em nós a convicção de que é *fatale*, confirma. Mas adensa o mistério sobre si, quando refere não poder divulgar onde estava aquando da morte do marido. Verifique-se que ela não está propriamente a dizer mentiras. Acontece que as suas palavras precisam de ser filtradas

através de uma lente que Gittes ainda não possui, e que ela não também não tem intenção de oferecer.

Mas vislumbra-se um breve desbravamento, no momento em o investigador, fazendo jus à sua fama de bisbilhoteiro, inquire o significado da letra C. do nome dela, agora assinado no cheque que lhe entregou para corroborar perante a polícia que o contratou, e assim evitar perguntas incómodas para todos. A resposta dela – “C-Cross”, assim mesmo, com a ligeira hesitação verbal – neste momento ainda não revela absolutamente nada, apenas corrobora que o detective vê sem ver – obtém indícios, embora, há que assumi-lo, na maior parte das vezes sem possibilidade, ainda, de os ordenar numa estrutura coerente que lhe consinta o sucesso da investigação.

No desfecho da cena, já no exterior do restaurante, há um momento crucial no qual Gittes revela a Evelyn as suspeitas que tem sobre o facto de Mulwray ter sido assassinado em consequência da conspiração que envolve o fornecimento de água da cidade, e lhe expõe os perigos pelos quais recentemente passou por estar implicado neste caso, rematando o seu raciocínio ao declarar que continua a desconfiar que ela lhe esconde algo. É a primeira vez no filme que esta relação de eventos é salientada, e a sua aparente clareza leva-nos naturalmente a desconfiar desta mulher que enverga um elegante vestido negro e apenas parece ter a ganhar com o sucedido. Portanto, este é o momento em que, inequivocamente, Evelyn invoca pela primeira vez, de facto, o paradigma da *femme fatale*.

Porém, a cena não termina sem semear, por mínima que seja, uma réstia de dúvida na probidade desta conclusão. Gittes arranca no seu carro com uma condução furiosa. E o ruído do chiar dos pneus oculta o apelo dela, que fica quase imperceptível, perdido no meio do som estridente. Este momento convence-nos de que esse tal facto que o detective ainda não sabe é de extrema importância, e ao mesmo tempo de uma gravidade exemplar: o tom “à beira do abismo” que ela emprega no apelo é prova concludente disso. E este é um dos poucos momentos, e mais uma vez através de Evelyn, que nos coloca momentaneamente à frente do detective na questão de sabedoria e de informações sobre o caso, e fica a sensação, aqui, de que Evelyn tem a resposta para este enigma, e de que essa resposta pode não ser a que confiamos que seja.

Passemos agora a examinar os momentos nos quais a suspeita sobre Evelyn se adensa.

Depois de Gittes a abandonar na entrada da moradia onde ela tem a “amante” de Mulwray supostamente cativa, retira-se para a sua residência para repousar. Mas o telefone toca assim que ele se deita, e do outro lado da linha uma voz masculina incógnita comunica-lhe que Ida Sessions, a falsa Mrs. Mulwray, pretende falar-lhe.

A chamada nocturna é recorrente no *film noir*. Em *The Maltese Falcon*, Spade é despertado pelo telefone para receber a notícia da morte do seu sócio. Mas se este detective se levanta de imediato para ir observar o ocorrido, como faria qualquer detective do *noir* clássico por mais esgotado que estivesse, Gittes remete a situação para a manhã seguinte.

A cena seguinte também é típica do filme de detectives: o investigador é conduzido a uma armadilha da polícia, que o quer encontrar propositadamente junto a um cadáver. Ao entrar em casa de Ida Sessions, Gittes depara-se, para além da falecida, com Escobar e Loach. Este, vendo o ferimento no nariz de Gittes, irrompe com uma piada que estabelece uma correspondência entre a lesão e a sua ocupação indigna: “O que aconteceu ao seu nariz? Apanhou com a janela de um quarto?”. Mas o ferimento está quase sarado, e a masculinidade de Gittes novamente operativa, e por isso, numa reevocação da anedota do chinês que ouvira na cena da barbearia e que resgata o arquétipo do homem “cornudo”, sem deixar de parte uma vulgaridade fleumática, este replica, para fúria do outro: “Não. A sua mulher excitou-se e cruzou as pernas depressa demais”. Embora seja uma mistura de leveza e de humor infame, este diálogo é um comentário significativo e em perfeita consonância com aquilo que será uma certeza do investigador e da polícia daqui para a frente: a imagem que se nos apresenta é a da vagina como arma letal e perigosa, como um instrumento afiado – é a imagem da mulher como uma ameaça criminosa.

É que Escobar pensa já ter todos os dados do caso no seu lugar certo: Ida Sessions contratou Gittes para seguir Mulwray, tendo este sido assassinado. Escobar considera Evelyn como a assassina, que conspirou primeiro com Ida e depois com Gittes para esconderem a verdade, talvez mesmo a troco de algum tipo de extorsão induzida pelo detective em troca de silêncio. Mas Gittes tem um código de conduta que é, de acordo com as suas palavras, rígido. Impõe limites nos seus hábitos, e perante a acusação de extorsão a sua resposta é peremptória: “That’s where I draw the line”. Lembremos que Gittes considera o seu trabalho honesto. Então contesta a extorsão, tal como contesta (ainda) a culpa de Evelyn. E Escobar fornece-lhe outra informação: a de que foi

encontrada água salgada nos pulmões de Mulwray, indício que confirma a sua teoria de que Mulwray foi assassinado por uma enxurrada de água semelhante à que ele vira, e da qual fora também vítima. Ou seja, Gittes ainda crê na possibilidade de Mulwray ter sido exclusivamente vítima da conspiração do departamento.

Para comprovar o seu ponto de vista, convence os policiais a visitarem com ele o local onde ocorrem os lançamentos de água. Mas Escobar parece mais convencido com a explicação já antes fornecida a Gittes por Yelburton, e que aqui é repetida. E para Gittes isto evidencia que Escobar está implicado nas actividades criminosas dos poderosos a soldo do departamento, à semelhança de Mulvihill. Como o detective afirmou durante a refeição com Cross no dia anterior, sobre Escobar, “Ele tem de nadar nas mesmas águas que todos nós”. E os dois ex-colegas tornam-se rivais, mas aquele que ainda está na força policial tem um ascendente sobre o outro: pode remover-lhe a licença de investigador, e pôr em cheque a sua prosperidade.

Gittes regressa à residência de Evelyn, onde os móveis estão a ser cobertos, e malas sendo feitas. Evelyn parece estar a fazer uma retirada. Mas o jardineiro permanece junto do pequeno lago. E desta vez, quando percebemos que também ele usa óculos, o que o coloca do lado daqueles que conseguem *ver* bem, conclui a frase que ficara antes incompleta: “Salt water... very bad for glass”. Gittes revive toda a situação, reúne os dados com a música a pontuar o seu pensamento digressivo. Rememora os óculos que estão no fundo do lago, que lhe são entregues pelo jardineiro depois de os pescar das profundezas da água e do nosso esquecimento. Gittes assume que são os óculos de Mulwray, e num ímpeto compõe uma leitura completa do caso: Evelyn matou o marido naquele lago de água salgada esquecendo-se de lhe retirar os óculos, e agora pretende livrar-se da amante do marido e fugir, e para alcançar os seus objectivos serviu-se dele durante todo aquele tempo. Então, sob este prisma, a teoria de Escobar está correcta, e tudo aponta para de facto presumir, como afirma Eaton (1997: 60), que “*the feminine body is once again the site of chaotic transgression which threatens social stability. The policeman’s patriarchal reading is seemingly confirmed and readily accepted*”. Estamos em terreno familiar do *film noir*, onde esposas insatisfeitas, como Phyllis Dietrichson, manobram, com o seu poder de sedução, os homens viris e potentes em teias complexas e perversas que se convertem em crimes de sangue, praticados quase sempre por eles, e das quais apenas elas podem escapar ilesas e de preferência afortunadas. Evelyn, a mulher que foi, por ordem cronológica, sua adversária,

empregadora, amante, mas sempre o Enigma, revela-se agora como a culpada. Mulwray, engenheiro de barragens e espião das grandes enxurradas aquáticas, paradoxalmente morreu num pequeno lago doméstico, num lugar que, como Cross lembrará depois, Mulwray – o homem com água nos miolos - encarava como o lugar do começo da vida.

E eis que se segue a confrontação, que vai ocorrer na casa para onde ele a seguiu na véspera. Depois de chamar a polícia, Gittes exhibe a prova que ele julga determinante – os óculos, mais uma vez um instrumento que auxilia a ver melhor, quando isso *não é* o que se passa aqui – pois considera que “não há tempo para ficar chocada com a verdade”. Como aponta Gallafent (f. 1992: 264), o seu pensamento está mais uma vez a ser comandado por imperativos profissionais, que são os da sua experiência. Mas é ele quem vai ficar chocado ao ser-lhe demonstrada toda a chocante violência do mundo a que se associou. Tal como Cross havia avisado, Gittes julgava saber com o que estava a lidar, mas não sabia. A sua ânsia de desencantar a verdade, que chega a contornos de violência, torna o detective num ser inconsciente, cego por uma resposta, tal como tem sido desde sempre cego em relação ao facto de que Evelyn lhe estava a dizer a verdade literal, embora haja algo mais nessa verdade que só agora é desocultado: a rapariga é, ao mesmo tempo, irmã e filha dela – estranha conjugação de dados que revela uma complexidade que está muito para além de quaisquer expectativas que Gittes pudesse alguma vez ter. Assim, tanto ele como nós, vemos correctamente pela primeira vez. A revelação de Evelyn transporta-nos, em poucos momentos, do choque para a repulsa e finalmente para uma profunda compaixão (cf. Naremore, 1998: 210). O zelo de Gittes para resolver o problema só criou outro problema, e o seu desejo de descobrir um segredo provocou o perigo a uma pessoa que momentos antes ele via como culpada de um crime, mas que afinal não passa de uma vítima de um crime porventura maior, e de um abuso que as suas acções apenas vieram intensificar. Este é um momento muito intenso para um detective, que supostamente deve resolver os problemas dos seus clientes. A tudo isto acrescentemos a elucidação de Evelyn, quando revela que os óculos que Gittes encontrou não pertenciam ao marido dela, já que este não usava lentes bifocais. E assim Gittes descobre quem é o verdadeiro assassino de Mulwray, e o verdadeiro vilão da história: Noah Cross.

Portanto, o filme é inovador na forma como trata a personagem feminina principal. Tendo presentes na memória filmes como *The Maltese Falcon* ou *Out of the Past*, tanto nós como Gittes esperávamos de Evelyn que fosse uma predadora, quando afinal é uma vítima. O filme brinda-nos com uma mulher *sexy* e desejável, embora nos proporcione claros sinais que evidenciam a sua perturbação. Mas recorre-se do estratagema, que no final do filme nos parece cruel, de lhe imputar um papel de *femme fatale* que depois se contradiz de uma forma tão súbita como crua. Evelyn não é o tipo de mulher que estamos habituados a ver neste tipo de filmes, já que também não recai, de modo algum, no arquétipo da mulher oposta à *fatale*. E nós, espectadores, fomos infelizmente tão cegos, inconsequentes e preconceituosos a julgá-la como foi o detective.

## **Chinatown**

*Chinatown* efectua um trajecto peculiar: começa por ser uma história de detectives aparentemente linear – um detective cuja investigação exige uma vigilância – ou seja, com todos os clássicos recursos deste tipo de contos, e é só depois que se converte, de uma forma insidiosa, num filme *noir*. E isto acontece à medida que o envolvimento com o tópico de Chinatown se acentua, situação que vai ocorrendo de uma forma que a início é quase imperceptível para depois mergulhar nele de forma inequívoca.

Mas porquê *Chinatown*? Naremore (1998: 220), perspectivando o *film noir* a partir de uma abordagem geral, diz-nos que, em muitos casos, “*noir offers its mostly white audiences the pleasure of “low” adventure, having little to do with the conquest of nature, the establishment of law and order, or the march of the empire. The danger that assail the protagonists arise from a modern, highly organized society, but a society that has been transformed into an almost mythical “bad place”, where the forces of rationality and progress seem vulnerable or corrupt, and where characters on the margins of the middle class encounter a variety of “others”: not savages, but criminals, sexually independent women, homosexuals, Asians, Latins, and black people*”.

Esta afirmação sintetiza a ideia de que o *film noir*, embora de forma dissemelhante da de outro tipo de filmes, como o *western*, também não está imune à representação do “outro” e das relações que a normatividade estabelece com esse “outro”. São por demais conhecidas as representações que o *noir* nos oferece da sexualidade ameaçadora ou

desviante<sup>74</sup>, mas a questão do “outro” enquanto elemento de uma outra raça ou etnia, embora de forma menos frequente e/ou visível, é da mesma forma um elemento presente. E dos casos em que existe essa presença, a Oriental é talvez a mais sintomática, por ser sempre retratada como contendo um exotismo muito particular, e por ser sempre transformada nesse “mythical bad place” que Naremore enuncia.

Em *Chinatown* também isto, em parte, sucede; mas, em fidelidade com o espírito do filme, ocorre de uma forma particularmente divergente da que estávamos acostumados a reconhecer.

Debrucemo-nos sobre os filmes do *noir* clássico que apresentam motivos orientais, ou mais particularmente chineses. Naremore (cf. 1998: 225) apresenta-nos uma lista de alguns títulos, escolhidos ao acaso de entre um enorme leque de exemplos semelhantes: *The Shanghai Gesture*, *The Lady from Shanghai*, *Macao*, *The House of Bamboo*, *The Crimson Kimono*, *The Manchurian Candidate*, *Chinatown*, *The Killing of a Chinese Bookie*, *The China Lake Murders*, *China Moon*. A quantidade dos filmes e a inegável continuidade do surgimento destes motivos (dado que alguns pertencem já ao *noir* moderno) certificam a profunda afinidade entre o *noir* e o Extremo Oriente.

Mas Naremore constata também que essa relação é até anterior aos filmes, e estava já presente na literatura *hard-boiled*. No começo da sua carreira literária, Hammett utilizou abundantemente, nos contos que escrevia para a revista *Black Mask*, temas e motivos chineses, como por exemplo no conto *The House in Turk Street*, onde o Continental Op enfrenta um *gangster* chinês que, desarmoniosamente, se comporta como um *gentleman* ocidental. Chandler também não desdenhou a utilização da imagética oriental nos seus livros. Em *The Big Sleep* (cf. 1987: 36) no momento em que Marlowe entra pela primeira na moradia de Geiger, depois de ouvir um tiro e um grito feminino, depara-se com um cenário sinistro: Carmen, a filha mais nova do seu cliente, está completamente nua, sentada “numa cadeira de teca”, e paralisada pela droga, enquanto o agora defunto Geiger, que lhe tirava fotografias naqueles preparos, “usava

---

<sup>74</sup> Por exemplo em filmes como *Double Indemnity* ou *Out of the Past*.

chinelo chinês de espessas solas de feltro, calças de pijama de cetim preto e casaco chinês”<sup>75</sup>.

Portanto, como se pode concluir, a presença do orientalismo na cultura popular estava repetidamente associada com o enigmático e com o desviante, sendo normalmente um lugar de mistério, violência e sexo perverso. Naremore, perante um filme como *The Shanghai Gesture* (Joseph Sternberg, 1940), essencial para compreender a emergência do *film noir*<sup>76</sup>, aponta que o Extremo Oriente era frequentemente representado como um “bordel estilizado” (cf. p. 225). Neste caso concreto, a acção tem lugar maioritariamente não num bordel<sup>77</sup> mas sim num casino em Shanghai; de qualquer forma, a associação com os prazeres ilícitos é plenamente evidente, principalmente pela presença de mulheres sensuais como Poppy (Gene Tierney), Dixie (Phyllis Brooks) e mesmo a “Mother” (Ona Munson), todas elas, mesmo que de formas diferentes, íntimas entendedoras da luxúria. Já Orson Welles referia-se a *The Lady from Shanghai* como “um exercício sobre o erotismo”, no qual a *femme fatale* Elsa, nascida em Macau, exerce controlo sobre um grupo de *gangsters* de Chinatown (cf. Naremore, 1998: 226). Uma vez mais, o erotismo misterioso e o crime estão a par com o orientalismo.

Em *Chinatown* o caso muda ligeiramente de figura. Neste filme, a parte asiática da cidade de Los Angeles não é um centro do mal mas um gueto oprimido. Tomamos conhecimento, ao longo do filme, de que Gittes foi um agente da polícia que trabalhou no bairro, e que a sua experiência no local não é abonatória, pois o agora detective, embora evite adiantar muitos pormenores sobre o assunto, não tem pejo em patentear as contrariedades da actividade policial naquele distrito, confirmando a existência de

---

<sup>75</sup> Não surpreendentemente, quando esta cena foi filmada por Howard Hawks na adaptação homónima da obra, Geiger envergava um vulgar smoking, sendo Carmen (Martha Vickers) a vestir um casaco chinês. Convém recordar que em 1946 o Production Code não iria tolerar a presença de nudez explícita no filme.

<sup>76</sup> E estabelecendo também relações com *Chinatown* que vão para além da presença do elemento chinês, dado que o enredo do filme envolve uma questão de disputa de propriedades, que subtilmente se transforma numa questão filial, na qual um progenitor – neste caso a mãe – concorre activamente para a derrocada da sua filha.

<sup>77</sup> Mas Naremore lembra que o filme é baseado numa peça da Broadway que tinha lugar numa casa de prostituição, prontamente transformada num casino para evitar problemas com a censura (cf. p. 226).

corrupção. E para além da polícia, e com uma intensidade muito mais pronunciada, temos as actividades ilícitas do departamento de águas e dos verdadeiramente poderosos da sociedade, como Noah Cross, que para além da soberba grandiosa de querer escrever a história do futuro da cidade, é ainda estigmatizado com o seu maior pecado: o incesto. Contrariamente, os chineses enquanto massa social são quase invisíveis e/ou silenciosos no filme, sendo que a única falta que se lhes pode apontar é cuspir na roupa lavada. Aqui, ao contrário do que acontece com outros filmes que utilizam o tema oriental, o “mal” não está nos chineses mas noutras esferas da sociedade.

O bairro chinês em *Chinatown* é mais do que uma localização real: é o princípio organizacional de toda a história (cf. Eaton, 1997: 40). E curiosamente, o contínuo (re)envolvimento de Gittes com Chinatown está sempre relacionado com Evelyn, figura eternamente presente, de forma directa ou indirecta, sempre que o tema é levantado no filme. O próprio facto de todo o pessoal doméstico dos Mulwray ser chinês converte a casa numa espécie de mini-Chinatown, e prefigura, mesmo antes de ouvirmos sequer falar sobre o bairro chinês, a ligação inerente que ela tem com ele, e por associação, com Gittes. Como refere Eaton (1997: 48), “*Chinatown as a place where secure knowledge is impossible and Chinatown as a symbol for the feminine enigma*”. Recorde-se que durante a conversa com Cross, quando este comunica a Gittes que embora ele possa pensar saber com o que está a lidar de facto não sabe, o detective responde, depois de um sorriso lacónico, que era exactamente isso que o Procurador lhe costumava dizer em Chinatown. Cross pergunta: “E ele estava certo?”. Gittes não responde, pois talvez não queira assumir que o Procurador estava, de facto, certo.

O próprio espaço que é percorrido durante todo o filme é o de regresso a Chinatown. Toda a sua sucessão de eventos e a crescente intervenção de Gittes em situações cada vez mais violentas e perigosas significam um regresso aos eventos de outrora, tal como ele confirma a Evelyn antes de entrar em casa dela para o “interlúdio romântico”.

Não está à vista, naquele momento, nenhum dos empregados de Evelyn, por isso não temos evidências físicas da presença chinesa; mas mentalmente o filme está, mais do que nunca, em Chinatown. Até na melodia que se faz ouvir, tocada por uma harpa, instrumento musical cálido e refrescante que lhe confere uma modulação oriental e, em analogia para com a forma como vimos que o tema oriental foi sendo encarado no cinema, embala com exotismo este momento que sabemos que vai ser afectivo.

Enquanto bebem um *whisky*, Evelyn tem curiosidade em saber quando foi a última vez que o trabalho do detective foi *assim* tão violento, mas ele tenta evitar o assunto (“Porquê?”, pergunta), mas acaba por explicar, relutante, que foi em Chinatown. À pergunta dela, “a fazer o quê?”, ele responde: “O mínimo possível”, um conselho que, segundo o detective, é dado aos polícias que lá trabalham. Ela pergunta-lhe por que razão saiu da polícia, mas ele, para já, evita desenvolver a conversa. Toda ela ocorre durante um único plano que os apanha de perfil, frente a frente. Como sabemos, está prestes a ocorrer uma cena íntima entre eles, e esta filmagem nada anuncia-o.

A proximidade entre eles é cada vez mais evidente quando passam para o interior da moradia. No momento em que Evelyn faz um curativo no golpe ainda profundo do seu nariz, Gittes descobre um segredo dela: a “marca negra” – que ela explica ser “a f-f-flaw” - na íris verde do seu olho, um sinal de nascença que é também um símbolo de maldição iminente. Depois de momentos sem qualquer acompanhamento musical, o momento desta descoberta fá-lo reiniciar para sublinhar a sua importância: um apontamento musical etéreo, com ligeiros intervalos de recorte oriental, e que nos demonstra que, tal como Gittes, também Evelyn tem uma sombra no seu passado que é determinante para a forma como vive o presente, o que inevitavelmente constitui um vínculo entre os dois. Temo-los aprisionados, um bem junto do outro, num grande plano, num prelúdio para o beijo que vão trocar.

O assunto Chinatown é retomado, por Evelyn, depois de consumada a intimidade. Enquanto fumam um cigarro na cama, ela continua ansiosa por conhecer o passado de Gittes. O detective sente-se devassado, e encara esta inversão de papéis com desprazimento. Ela entende: “Não gosta mesmo de falar do passado, pois não?”, ao que ele responde que lhe incomoda, a ele e a todos os que estiveram em Chinatown, falar sobre esses tempos, nos quais lhe aconteceu o que considera como sendo “um azar”, devido ao facto de que nem sempre era possível saber o que estava a passar, “tal como consigo”, diz-lhe o detective, e por isso havia forte possibilidade de cometer erros. E descreve, em traços mais que largos, a contrariedade que lhe sucedeu: tentou impedir que uma pessoa sofresse, mas as suas acções acabaram, contra a vontade dele, por certificar que isso acontecesse, confirmando que essa pessoa era uma mulher. “Morta?”, pergunta ela. Embora Gittes não chegue a responder, o seu silêncio, aqui, exterioriza mais do que as palavras, e por isso ficamos com a certeza de que essa mulher morreu.

Assim, Chinatown é um estado de espírito que não abandona Gittes, e que persiste em reemergir na sua vida desde o momento que a família Mulwray entrou nela. Daí que Eaton (1997: 55) afirme que “*Chinatown is revealed not just as a place where no one knew what was going on, where is best to do nothing but, much more dynamically, as a metaphorical site still mentally present where, if you do attempt to act, action will result in tragic, unforeseen consequences*”. Por isso, o tema dominante do filme é desocultado nesta cena: “as little as possible”, ou a futilidade das boas intenções.

## **O desfecho**

O brutal desenlace do filme é digno de uma ópera: todas as personagens se reúnem para o acto final, ainda que a sucessão de acontecimentos que vai ter aqui lugar seja mais digna de uma tragédia clássica.

Esta é a única cena do filme que sucede efectivamente em Chinatown. Descobrimo-lo nos seus planos iniciais, que apresentam telhados de edifícios com arquitectura oriental e também reclames luminosos que exibem palavras como “Hong Kong”. Gittes, depois de ter sido capturado por Cross e Mulvihill na cena anterior, em que confrontou o patriarca com os seus crimes, transporta-os através das ruas do bairro chinês ao encontro de Evelyn e de Katherine, que se preparam para fugir do país com a ajuda de Curly. Depara-se antes com os seus operacionais e vai ao encontro deles, para verificar que estes já se encontram detidos por Escobar. Gittes é também feito prisioneiro da polícia, condição que encara com alívio por ser mais propícia do que estar refém de dois homens que já revelaram ser muito perigosos. O detective tenta convencer Lou de que o responsável pelo assassinato de Mulwray é Noah Cross e não Evelyn, mas o polícia nem quer – ou então não pode, sendo que tem de nadar nas mesmas águas que todos nós – ouvir essas explicações. Entretanto Evelyn e Katherine entram em cena, saídas da casa do mordomo, Khan (James Hong), e Cross dirige-se de imediato ao encontro das filhas. Interpelando directamente Katherine, o patriarca fala-lhe com doçura, revelando-lhe ser

o seu avô. Comporta-se de facto como um genuíno avô, que parece feliz por ver a sua neta, e tão aquém do comportamento mais corrupto que dele seria esperado. Mas Evelyn quer evitar qualquer tipo de contacto entre eles, e impele Katherine a entrar no carro. Cross pede-lhe que seja razoável, já que Katherine “também é dele”, mas Evelyn responde de imediato que isso é uma coisa que ela nunca irá saber. Eaton (cf. 1997: 69) afirma que, com esta simples expressão, qualquer possibilidade de um fundamento optimista da história de detectives e do valor da missão central do investigador – a descoberta do mistério – ficam, se não estão já, tendo em conta tudo o que tem acontecido nesta história, completamente demolidos. Se há realidades que mais valem ocultadas, e verdades que mais valem reprimidas, qualquer optimismo que possa resultar da descoberta é aniquilado. O que é aliás configurado pela situação de Gittes, o detective do enredo, nesta cena: está completamente manietado pela polícia e incapaz de agir.

Perante a insistência do pai, Evelyn retira uma arma da sua carteira, aponta-lha e acaba mesmo por disparar sobre ele, tentando depois fugir no automóvel. Mas Escobar, que ainda está convencido de que é ela a assassina, não pode consentir a fuga e por isso dispara para o alto, exortando com um grito para que ela interrompa a marcha. Dispara também para os pneus, mas Gittes, ainda que esteja algemado a Loach, tenta impedi-lo de acertar. Acaba por ser então este último polícia a disparar o tiro que é fatal para Evelyn, e Gittes torna-se, de certa forma, cúmplice desse acto, dado que se encontra algemado ao seu perpetrador (cf. Naremore, 1998: 207). O carro pára e o som da sua buzina invade o silêncio que momentaneamente se havia instalado. É um instante aterrador, no qual apenas ouvimos a buzina. Todos se dirigem lentamente para o automóvel. Finalmente irrompe um grito de horror que se transforma lentamente em pranto: é Katherine. Gittes, ainda algemado a Loach, é o primeiro a chegar. Abre a porta do automóvel, a do lado do condutor, e vemos tombar, sem vida, o corpo de Evelyn, caindo inerte em direcção ao asfalto. O projectil acertou no olho que tinha a falha negra, e no lugar onde esteve esse olho imperfeito existe agora um enorme orifício sangrento. O filme é assim rematado com a mais completa ampliação daquele que foi um dos seus grandes temas: a visão imperfeita.

Parece ser o momento ideal para a debandada: Escobar ordena que os detectives sejam libertados e que abandonem o espaço o mais rapidamente possível. O local do acidente já está circundado por um grupo de curiosos, que fica sempre em segundo

plano: são chineses, meras testemunhas passivas e serenas, simples contempladores de acontecimentos que estão muito para além da sua esfera de influência, tal como sempre estiveram. A sua presença é apenas um demasiado humano satisfazer de curiosidade mórbida. Noah Cross, um homem tão poderoso que nem as balas detêm, depois de presenciar a cena com fingida estupefacção, toma para si o troféu que pretendia pelo menos desde que Walsh o fotografou a discutir com Mulwray – a filha-neta. Como um hediondo predador de um conto de fadas<sup>78</sup>, envolve-a com os seus braços corruptos e ansiosos, vedando-lhe simbolicamente os olhos para lhe poupar aquele horror – embora saibamos que a conduz para um outro tipo de horror, bem mais sublinhado. A saída de cena desta família nada idílica é pontuada, já fora de campo, pelos ainda aterradores lamentos da jovem. O ponto de vista passa para aquele que a tudo assiste: Gittes, inexpressivo e inerte, apregoando a sua completa derrota. Enverga um fato escuro – acabaram-se de vez os fatos garridos do início do filme – e a cicatriz do seu nariz, a marca concreta da sua inépcia, está assaz visível, palpável e sanguínea. “O menos possível” é tudo o que os seus lábios quase adormecidos conseguem proferir. Parece um *zombie* imerso num sonho do ópio, droga emblemática das Chinatowns. Esse comentário parece enervar Escobar – talvez por ser uma expressão conhecida deste polícia que também trabalhou ali, em Chinatown – e ordena aos operacionais que levem Gittes para casa, onde não poderá intrometer-se em assuntos que são demasiado complexos para ele. E Gittes é praticamente escoltado para fora do cenário do conflito pelos seus colegas. “Esquece Jake, é Chinatown”.

Assim, esta produção fundamentalmente aprazível e comercialmente viável que nos é apresentada por uma indústria bem sucedida – Hollywood – acaba por se afirmar como um produto subversivo e nada abonador para com a sociedade que pagou para que ela existisse. Aos seus próprios olhos, Gittes sente-se tão culpado como Cross, já que durante quase todo o filme pensou o pior de uma pessoa que a sucessão de acontecimentos acaba por revelar como uma vítima. E o espectador é compelido, pelo seu ponto de vista, a pensar exactamente da mesma forma. Não é por isso difícil compreender, neste desenlace brutal, o estado de espírito de Gittes. É muito semelhante ao nosso. Então, o filme convoca uma auto-análise – um olhar para dentro de nós próprios. Por isso, há algo de profundamente “não americano” neste último acto do

---

<sup>78</sup> “The sight of a bogeyman swallowing a baby” (Naremore, 1998: 210).

filme, tal como no âmago do todo o *film noir*, e que é possibilitado pela visão imigrante de um realizador europeu<sup>79</sup>, uma homenagem para com a tradição dos imigrantes europeus que realizaram vários filmes *noir* durante as décadas de 40 e 50. Desta forma, a “escuridão” de *Chinatown*, tal como a dos filmes do *noir* clássico, pode ser assumida como efeito da presença de uma visão “externa” que reage criticamente em relação à sociedade que a acolhe. Nesse sentido, Gallafent (1998: 265) afirma que “the metaphorical meanings of Chinatown must be understood in relation to an American audience that had experienced the greater part of the Vietnam war and was now living through its closing months”. *Chinatown* é aqui um lugar simbólico e não uma população humana, que na cena final surge como pano de fundo, sem intervenção nos eventos, contexto no qual os Estados Unidos se encontravam na década de 70: os seus sonhos e expectativas haviam sido frustrados e não existia uma ordem de valores que pudesse regular a situação, perante forças do poder e da ordem eminentemente corruptas. “As little as possible” é o que resta fazer a um país que tem de um lado as forças obscuras de *Chinatown* e de outro o poder de homens como Cross.

#### **4. Conclusão: a eterna zona liminar**

Vamos agora expor um argumento apresentado por Eaton (cf. 1997: 38-41) que é pertinente para compreender algumas das premissas do percurso de Gittes neste filme.

*Chinatown* é uma história de detectives e, no seu âmago, este é um género optimista com uma fé estável na vitória da racionalidade humana. O pacto que o autor da história de detectives faz com o seu receptor é que no início não sabemos ainda quem perpetrou o crime, mas sabemos que até ao fim o investigador vai descobrir isso para nós. Assim,

---

<sup>79</sup> Que foi fundamental para que o filme fosse como é, já que, como nos diz Naremore (cf. 1998: 209), no argumento original de Towne, Noah Cross era assassinado e Gittes levava Evelyn e Katherine para um refúgio algures no México, uma espécie de local mítico que por vezes marcava presença nos *westerns* de Peckinpah, e que era uma espécie de bálsamo em relação a uma Amerika sufocante.

o formato da história pressupõe a escavação de coisas que no seu início estavam-nos deliberadamente escondidas. O papel do detective é fazer emergir o que está reprimido para a luz do escrutínio social.

Também, como se sabe, uma história de detectives não é um conto, mas dois – é a história de um crime e a história da solução desse crime. Assim, a história pressupõe um formato temporal duplo. O investigador deve reevocar e depois reconstruir eventos que se passaram antes do início da investigação começar. Qualquer história de detectives tem de negociar um particular trilha narrativo através do tempo que demora para que o detective se mova das informações iniciais que precedem a investigação até obter total conhecimento dos eventos que ocorreram na altura do crime. Esta duplicidade temporal coloca sempre um problema no contar da história, já que esta se caracteriza por relações de causa-efeito lineares, mas dependentes de eventos ocorridos antes do início dela. Mas a dinâmica narrativa central de qualquer história de detectives reside no movimento da falta de conhecimento para a posse total do conhecimento – aquilo a que podemos chamar de “imperativo gnóstico”.

Propp, iniciador da moderna análise estrutural da narrativa popular, sugere que todas as histórias devem começar com uma personagem central (ou várias) definida por ter algo que lhe falta, quer o saiba ou não, e isto é o que impulsiona a narrativa: é a demanda que ela suscita. Noutras palavras, todas as histórias assentam numa falta, que vai ser superada, eventualmente, no seu final. No caso da história de detectives, a falta que existe é o conhecimento. Em *Chinatown*, Gittes tem de encontrar algo que no início da história nem estava consciente de que não sabia, e (tal como noutros contos mais sofisticados de qualquer género) vai compreender que esse conhecimento não pertence apenas ao mundo exterior, mas também a si próprio.

Assim, entendemos a história de detectives como uma espécie de iniciação gnóstica que tem o investigador como acólito, e podemos assumir que esta viagem – da escuridão enquanto ignorância até à luz enquanto sabedoria – tem necessariamente de envolver uma transformação da parte da pessoa que a faz. Qualquer protagonista em qualquer história deve fazer uma viagem. Ele (nesta história particular é um “ele”) tem de terminar num sítio diferente, física ou psicologicamente, do sítio onde inicialmente se encontrava. A estrutura da “história” de uma forma geral, e da história de detectives em particular, pode ser vista de forma análoga ao processo ritual que os antropólogos chamam de “ritual de passagem”: o movimento ritual, através de um processo social, de

um indivíduo de um estado na comunidade para outro. A pertinência deste modelo não está confinada aos filmes que abertamente se proclamam como sendo desse tipo, como por exemplo os que definem ciclos de vida de adolescentes. Podemos facilmente ir mais longe e referir que todas as histórias reflectem a estrutura do ritual de passagem.

Os termos desse ritual, sendo radicalmente diferentes de sociedade para sociedade, têm um movimento estrutural que é essencialmente o mesmo. Havendo obtido um novo estatuto social, o indivíduo é reconhecido como tendo um novo papel, de maiores responsabilidades, no seio da sociedade. Qualquer sociedade define estas mudanças sociais de forma idiossincrática, mas todas elas, mesmo uma que seja empobrecida ritualisticamente como a nossa, sente necessidade de marcar essas etapas. Mesmo quando a mudança de estado é aparentemente elementar a nível fisiológico, como por exemplo passar de vivo para morto, esse facto só é aceite pela sociedade depois de ter sido feito o funeral apropriado. Estes rituais são uma necessidade que todas as sociedades empregam, de uma forma ou de outra, para estruturar a falta de sentido do tempo físico, da sua passagem, e da inevitabilidade da degenerescência. Têm o efeito de proclamar a supremacia da cultura sobre a natureza, da mente sobre a circunstância.

Mas qualquer mudança no estado social é sempre um risco, pois deixa um vazio no estado que foi deixado e tem de ser, ao mesmo tempo, criado um novo espaço no estado que foi atingido. Como no drama, por exemplo o grego, este progresso só pode tomar lugar num terreno de conflito. E esta transformação está, naturalmente, cheia de tensão. Os protagonistas destes rituais abandonaram o estado onde antes estavam confortáveis mas ainda não chegaram ao estado onde devem chegar. Separados de um estado, ainda estão para ser incorporados no outro. Assim, por um momento, ficam tão irreconhecíveis, não-categorizáveis e instáveis, tal como o local que temporariamente ocupam.

Gennep chamou a este espaço estrutural que está “entre” de “a margem”, mas vamos optar por um termo mais cinematográfico – a “zona liminar”, na esteira de Turner, seguidor daquele. A zona liminar é um limbo físico e temporal onde os padrões normais do comportamento social e da autoridade não são mais operativos. Seguir o mapa “normal” parece apenas tornar tudo pior. Este espaço “entre”, na jornada de um espaço a para um espaço b, quando o viajante não está em nenhum dos dois, não é apenas o espaço do Ritual mas também o espaço do Conto. Podemos concluir que tanto para a audiência como para o autor da história, o acto de “contar a história” é o mais perto que

chegamos, na nossa sociedade secularizada, de qualquer espécie de experiência ritual, não (claro está) no sentido de um comportamento repetitivo e incorporado nos nossos hábitos, mas como uma estrutura dinâmica de mudança individual numa rede social.

Assim, Chinatown não é tanto a área topográfica do título do filme mas sim a memória desse espaço, que se torna na metáfora da zona liminar que Gittes tem de atravessar se quer resolver o duplo enigma no coração desta história. Mas é aqui, justamente, que reside o drama maior deste conto: no facto de Gittes estar condenado a permanecer na zona liminar, sem nunca conseguir atravessá-la. Está condenado a reviver os fantasmas do seu drama, sem conseguir ultrapassá-los. Essa situação, patente no desfecho do filme, leva Eaton (1997: 69) a afirmar que “*The bitter Chinatown memory is replayed before his finally all-seeing eyes; the past cannot be transcended, its trauma can never be discharged, its wounds cannot be healed*”. Esta é uma situação diferente da vivida por Jeff Bailey em *Out of the Past*; aqui, o protagonista vê regressar um flagelo do seu passado do qual se quis libertar, refugiando-se num lugar idílico onde ninguém o conhece. Mas as forças demoníacas desse passado, que ainda são fortes, obrigam-no a voltar a enfrentá-lo, cabendo-lhe assim o destino fatal que conhecemos. Era a única forma possível de se libertar dos seus fantasmas.

Mas em *Chinatown* a situação é diferente. Gittes tem um passado no qual cometeu um erro. Estando agora aparentemente livre dele, vê-se progressivamente envolvido numa situação que o replica, e portanto uma repetição de uma situação do que já havia vivido. É esse o maior terror em *Chinatown*. Aquando do desfecho do enredo, depois de observar o resultado das suas acções e de analisar a terrífica semelhança com *aquele* evento anterior da sua vida, do qual pouco ou nada sabíamos mas que subitamente acabamos por saber tudo, o detective sai completamente derrotado do local da tragédia.

Então, Gittes parece reviver o seu passado num processo de mera repetição, não sendo capaz de resolver as ambiguidades da sua vida de forma a conseguir terminar o processo de passagem de um estado para outro e ultrapassar com sucesso a zona liminar onde se encontra.

Por isso, voltando a Gilmore (cf. 2007: 127), podemos assumir que as contranarrativas de Gittes são a sua nova veneziana, os fatos janotas, a secretária com classe, o carro descapotável, e toda a outra parafernália luxuosa da qual se rodeia, porque este aparato é sinal de uma contranarrativa maior na sua própria consciência, que

ele está a tentar transpor com estes artifícios. As suas aspirações por dinheiro e por poder são uma tentativa para colocar Chinatown para trás das costas. Porque é isso que pensamos que os bens materiais podem fazer por nós – eliminar as contrariedades e as incertezas da nossa vida.

Mas as contranarrativas são constantes para este detective. Sempre que parece resolver uma, emerge imediatamente uma outra que desfaz a narrativa que parecia colocar tudo em ordem, deixando-o novamente à deriva. Em primeiro lugar, havia a narrativa da esposa que suspeitava da infidelidade do marido, que deu lugar a uma narrativa sobre o fornecimento de água da cidade e a construção de uma nova barragem. Esta deu lugar a uma narrativa sobre dinheiro e posse de terras, que redundava depois numa nova narrativa sobre o desejo infundo de dinheiro e de poder. Esta, por sua vez, deu lugar a uma narrativa muito complicada sobre a estranha dinâmica sexual de uma família, que traz para a narrativa a discussão de temas bastante complexos como o bem o mal ou a inocência e a culpa. Todas levando inexoravelmente a Chinatown, o local onde todas as narrativas são desfeitas. É um local que sugere uma narrativa própria, aquela em que os seres humanos nunca conseguirão completamente descortinar a narrativa de forma a evitar a inevitabilidade da tragédia.

Por isso Chinatown é a mais perfeita consubstanciação do “mundo *noir*”, no qual é inevitável afundar. É, de facto, lícito assumir que o detective falhou. Grist (1992: 270) ilustra esta questão referindo que “*the only time he moves outside his métier to act personally, with honour, it ends with disaster*”. Embora tenha deslindado o caso, fê-lo tarde demais, apesar de todos os indícios que, desde o início, o poderiam ter levado na direcção correcta. Se a pré-concepção dos factos foi um dos grandes problemas da investigação deste detective, o que o levou a estar, durante toda a investigação, constantemente surpreendido com o surgimento de elementos que não viu logo, ou, mais vezes até, com elementos que viu mas que não analisou de forma correcta devido às suas ideias pré-concebidas do que aqueles elementos poderiam significar, Gittes é, em todo o caso, um óptimo investigador. Entende como as aparências podem ser enganadoras, e nunca tem ilusões em relação ao facto de que os maiores desvios possam vir das fachadas mais respeitáveis. O que talvez possa também ser o seu maior problema. As suas expectativas foram sempre tão justificadas que neste momento ele confia demasiado nelas. Sabe que vê mais do que maior parte das pessoas, por isso pensa que vê tudo aquilo que há para ver. Em todo o caso, se cometeu erros de visão ao

longo da investigação, também foi por ainda não ter dados suficientes que lhe permitissem juntá-los de forma coerente. A essência da desgraça de Gittes é mais profunda: está no facto de que este detective, em vez de trazer a ordem para o “mundo *noir*”, foi antes engolido por ele. Isto leva Grist a afirmar que a ideologia do filme é a destronação do herói solitário (cf. op. cit. 270), e Holt (2006: 27) a afirmar que Gittes exhibe um claro apartamento em relação aos grandes detectives do *noir* clássico, já que a este “*lacks the wherewithal to negotiate the increasingly dark vicissitudes of the neo-noir world*”, que é um mundo muito mais real, visceral e perigoso do que aquele onde os antecessores de Gittes trabalhavam. E Gittes é, claro, apenas um inocente apanhado num mundo demasiado violento e negro, muito para além da sua compreensão.

## V. Considerações finais

Após *Chinatown* ainda temos pelo menos uma produção cinematográfica muito importante para o *noir* moderno: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), que Grist (1992: 271) considera como “*a fitting culmination to the modernist phase of film noir*”. Este filme é, narrativamente, um descendente menos directo do *noir* clássico do que *Chinatown*; ainda assim, vêm nele afluir não só as mais variadas referências auto-reflexivas a esse período, mas também a filmes ulteriores como por exemplo *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960). Mas, ao mesmo tempo em que se assume como produto dessas referências – e portanto passível de ser compreendido através delas tal como os anteriores *noirs* modernos - o filme assume-se também, ou talvez mais ainda, como uma obra integralmente ancorada na modernidade. Para isso concorrem o *setting* noctívago e contemporâneo de Nova Iorque, mas também a forma como Travis Bickle (Robert de Niro), a personagem principal, se anuncia como um “homem moral” entre a barbárie que o rodeia. Há ainda que referir que, num lance criticamente moderno, e numa altura em que as feridas do Vietname ainda estavam bem abertas, *Taxi Driver* – ao contrário do que acontece em *The Long Goodbye* – ratifica um assassino, que é outra vez acolhido com normalidade na sociedade depois do banho de sangue que ateou no hotel durante a cena culminante do filme. Outra das suas qualidades, já aqui referida, é a forma como conseguiu apropriar a cor e a iluminação para criar um clima urbano que recupera a opressão *noir* com um notável e pioneiro neo-expressionismo. Assim, por todos estes motivos, e a par com *Chinatown*, o filme representa a quintessência da revisão *noir* que sucedeu entre o final dos anos 60 e os meados da de 70, além de representar também um ponto de viragem entre tudo o que o antecedeu e tudo o que daqui resultou.

A situação altera-se, porém, a partir da década de 80. *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), um dos *noirs* mais importantes desta década, já não acompanha os filmes anteriores. O seu enredo é decalcado de *Double Indemnity*, embora com uma *femme fatale* que evoca mais contundentemente Kathie Moffat de *Out of the Past*, e que, ao contrário das suas predecessoras, consegue ser bem sucedida nos seus objectivos. O filme tem, em abundância, algo que o *noir* clássico apenas pôde, como sabemos, sugerir: sexo. Mas, apesar destes dois sucessos puramente circunstanciais, e também

motivados mais pelo momento em que a produção apareceu do que por invenção ou talento cinematográfico, não há, de facto, nada de novo aqui, como refere Grist (1992: 273): “*in place of the reflexive interrogation, and re-inflection of the new Hollywood period, the generic self-consciousness of Body Heat is superficial, and not at all analytical*”. O que vemos é mero *pastiche*, que é, de acordo com Jameson (cit. in Grist, 1992: 273), mimetismo sem motivos paródicos, sem estar “amputado” pelo impulso satírico. O que temos em *Body Heat* é um uso das convenções genéricas sem uma interpelação, como a que víamos existir nos filmes anteriores. E ainda que Grist (cf. p. 274) afirme que as convenções genéricas podem ser reutilizadas mas nunca interpeladas, julgamos antes que essa interpelação foi inteiramente efectuada pelos filmes *noir* modernos anteriores a este (além de que é possível reutilizar as convenções genéricas de forma literal e mesmo assim questioná-las).

*Blade Runner* é outro filme dos anos 80 em que, à semelhança do que acontece com *Body Heat*, o uso auto-consciente das convenções do *film noir*, mesmo que intensivo e consistente, é superficial, nada analítico, e mero efeito de *pastiche*. Trata-se na essência, como é sabido, de um filme de ficção científica no qual foi transplantado um enredo que resgata as convenções do *hard-boiled*, aliando, por exemplo, a um caçador de andróides uma configuração de *private eye* e concedendo à protagonista feminina uma roupagem de *femme fatale*. Sendo em muitos aspectos um filme notável, não é em todo o caso operativo na questão de uma revisão do *film noir*: mesmo que recupere um traço presente no *noir* clássico – o facto de ser transgénérico – essa questão funciona, como refere Grist (cf. 1992: 275), de forma diferenciada da utilizada pelo sistema clássico de Hollywood, pois enquanto nesta a combinação de elementos de diferentes géneros ambicionava criar uma coesão narrativa e temática, em *Blade Runner* essa coesão não é de modo algum visada: pretende-se antes, numa lógica muito típica do pós-modernismo, que as alusões ao *film noir* oscilem deliberadamente *contra* as convenções de ficção científica do filme, fazendo-se anunciar ostensivamente para criar um tecido de alusões, e não para efectuar uma reflexão sobre o *noir*.

*Blue Velvet* (David Lynch, 1986) tem uma particularidade curiosa: a forma como representa uma dicotomia entre a representação idílica e solarenga do bairro residencial onde reside Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), a personagem principal, e o mundo *noir* opressivo, mesmo que apesar de tudo seja bastante mais realista do que o outro, que lentamente vai submergindo a partir do momento em que ele começa a envolver-se

com a cantora Dorothy Vallens (Isabella Rosselini). Mas a metáfora deste filme é a *visão*, situação que é desvendada de forma bastante objectiva no momento em que Jeffrey, escondido no armário, observa o horror provocado pela psicopatia sexual de Frank Booth (Dennis Hopper). Assim, *Blue Velvet* anuncia que o mundo *noir* se está a transformar em repasto visual para *voyeurs* que o preferem espreitar silenciosos, ocultos e em segurança.

Na década de 90 continuaram a surgir películas associadas com o *film noir*, mas de uma forma geral o panorama manteve-se. *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Final Analysis* (Phil Joanou, 1992) ou *The Last Seduction* (John Dahl, 1994) pouco ou nada acrescentam a *Body Heat*: os seus enredos são *pastiches* lineares da tradição *hard-boiled* e a utilização das convenções do *noir* fica pela alusão ou pela citação. Cineastas como os irmãos Coen ou Quentin Tarantino, apesar das incomensuráveis qualidades dos seus filmes e da considerável distância que os demarca dos supracitados, também seguem, de forma consciente, esta direcção: sendo indesmentível a herança *noir* nos seus filmes, esta manifesta-se, em grande parte, declaradamente na forma de *pastiche*, citação ou alusão.

O último filme que consegue alcançar um cunho *noir*, estando consciente disso e ao mesmo tempo aspirando a uma reflexão sobre essa herança, é *Seven* (David Fincher, 1995), que recupera o arquétipo do investigador com novas roupagens ontológicas, para o arremessar numa digressão metafísica sobre a natureza do mal que pode, em potência, estar alojada em qualquer um de nós. A profundidade com que esta reflexão é efectuada e o seu desfecho chocante são, até prova em contrário, a derradeira manifestação autêntica do *film noir* que foi possível observar no cinema.

Posto isto, o futuro do *film noir* é incerto. O termo “*noir*”, hoje, é primordialmente uma noção de *marketing*. Naremore (cf. 1998: 255) declara que o *noir* adquiriu o seu *mediascape*, ou seja, a tipificação dos seus motivos, imagens, enredos e personagens, o que conduziu estes arquétipos a uma mediatização global que os tem tornado ainda mais inautênticos do que quando eram vistos à luz de algo tão “cândido” como a *nostalgia*. Mas esta questão também pode ser vista, segundo Grist (cf. 1992: 274) à luz de um sintoma do historicismo recente, que tem revelado uma necessidade vital de aspirar à capacidade de experienciar a História de uma forma permanentemente activa. Apesar –

ou por causa – disso, toda a *Representação* se converteu num processo de constante citação e combinação de ciclos, imagens e estereótipos do passado, representado num ecletismo indiscriminado que foi aprisionado num eterno presente ahistórico que possibilita, inconscientemente ou talvez não, o fruir dessa aspiração.

O recente *film noir* tem vindo a adoptar este posicionamento. Uma das últimas produções que propõe um vínculo com o *film noir*, *Femme Fatale* (Brian de Palma, 2002), mostra a protagonista do filme, logo na primeira cena, a assistir a uma projecção de *Double Indemnity*. Infelizmente, o filme não faz a mínima justiça ao arquétipo que cita tão abertamente, tanto no princípio do filme como no seu título. Estas inconsequências não podem deixar de lembrar algum do criticismo do *film noir*, designadamente o mais recente, que tem optado pela alusão, pela citação ou pela enumeração, ao invés de escolher a reflexão. Por mais vagos e “líricos” que possam ser os estudos de Borde e Chaumeton ou de Schrader, têm no mínimo a vantagem de serem pessoais, e talvez por isso pioneiros no estabelecimento da teoria em que assenta aquilo que hoje se entende por *film noir*.

## **Referências bibliográficas**

ABRAMS, Jerold J. (2007), “Space, time and subjectivity in neo-noir cinema”, in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 7-20

ADORNO, Theodor (2009), “O iluminismo como mistificação das massas”, in *Indústria cultural e sociedade*, Editora Paz e Terra, São Paulo, pp. 5-44

BAUDELAIRE, Charles (1993), *O pintor da vida moderna*, Coleção Passagens, Vega, Lisboa, pp. 41-44

BUTLER, Andrew M. (2005), “Genres”, in *Film studies*, Pocket Essentials, Vermont, pp. 114-124

BUTLER, David (2002), “kind of Jazz: Themes in the study of *film noir*, film music and jazz”, in *Jazz Noir: Listening to music from The Phantom Lady to The Last Seduction*, Praeger Publishers, Westport, pp. 1-28

CARDOSO, Abílio Hernandez (2001), “Subjectividade, desejo e morte no *film noir* americano”, in VILAS-BOAS, Gonçalo e SAMPAIO, Maria de Lurdes, org. (2001), *Crime, detecção e castigo: estudos sobre literatura policial*, Granito Editores e Livreiros, Porto

CAVELL, Stanley (1979), “The dandy”, in CAVELL, Stanley (1979), *The world viewed: reflections on the ontology of film*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 55-50

CHANDLER, Raymond (1987), *À Beira do Abismo*, Círculo de Leitores, Lisboa

CONARD, Mark T. (2006), “Nietzsche and the meaning and definition of *film noir*”, in CONARD, Mark T., ed. (2006), *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 7-22

CONARD, Mark T. (2007), “Introduction”, in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 1-4

DUNCAN, Paul (2006), “*Film noir: films of trust and betrayal*”, in *Film noir*, Pocket Essentials, Harpenden, pp. 11-22

DURGNAT, Raymond (1970), “Paint it black: The family tree of the *film noir*”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1996), *Film noir reader*, Limelight Editions, New York, pp. 37-51

EATON, Michael (1997), *Chinatown*, BFI Publishing, London

EWING, Dale (1988), “*Film noir: style and content*”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1999), *Film noir reader 2*, Limelight Editions, New York, pp. 73-83

FLINN, Tom (1972), “Three faces of *film noir*”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1999), *Film noir reader 2*, Limelight Editions, New York, pp. 35-43

FRANK, Nino (1946), “A new kind of police drama: the criminal adventure”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1999), *Film noir reader 2*, Limelight Editions, New York, pp. 15- 19

GALLAFENT, Edward (1992), “Echo Park”, in CAMERON, Ian (1992), *The movie book of film noir*, Studiovista, London, pp. 254-266

GILMORE, Richard (2007), “The dark sublimity of *Chinatown*”, in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 119-136

GRIST, Leighton (1992), “Moving targets and black widows”, in CAMERON, Ian (1992), *The movie book of film noir*, Studiovista, London, pp. 267-285

HAMMETT, Dashiell (2009), *Colheita sangrenta*, O Quinto Selo, Lisboa, p. 5

HEREDERO, Carlos F. e SANTAMARINA, Antonio (1996), *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*, Editorial Paidós, Barcelona

HIBBS, Thomas S. (2007), “The human comedy perpetuates itself: nihilism and comedy in Coen neo-noir”, in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 137-149

- HILLIER, Jim, ed., (1985), *Cahiers du cinema - the 1950s: Neo-realism, Hollywood, new wave*, Harvard University Press, Cambridge
- HOLT, Jason (2006), “A darker shade: Realism in neo-noir”, in CONARD, Mark T., ed. (2006), *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 23-40
- HORSLEY, Lee (2002), *An Introduction to neo-noir*, página de entrada na internet crimeculture.com, disponível em <http://www.crimeculture.com/Contents/NeoNoir.html>, visitado pela última vez em 12 de Outubro de 2011, 14.42
- IRWIN, John T. (2006), “Being boss”, in *Unless the threat of death is behind them: hard-boiled fiction and film noir*, The John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 31-68
- IRWIN, John T. (2006), “Hard-boiled fiction and *film noir*”, in *Unless the threat of death is behind them: hard-boiled fiction and film noir*, The John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 207-239
- JAMESON, Richard T. (s. d.), “Son of Noir”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1999), *Film noir reader 2*, Limelight Editions, New York, pp. 197-205
- KING, Geoff (2002), *New Hollywood cinema: an introduction*, I. B. Tauris Publishers, London, p. 13
- KRUTNIK, Frank (1985), *In a lonely street*, Routledge, London
- LEITCH, Thomas (2004), “*Chinatown* and the private eye film”, in *Crime Films*, The Cambridge University Press, Cambridge, p. 204
- LOREN, Scott (2008), “Dead fathers and other detours: Ulmer’s *noir*”, in RHODES, Gary D. (2008), *Edgar G. Ulmer: Detour on Poverty Row*, Lexington Books, Lanham, pp. 61-96
- MARTINI, Elis Guimarães (2007), *A moral dos ressentidos no cinema noir: uma análise do filme A dama de Shanghai*, Tese para obtenção de graduação em jornalismo, Porto Alegre, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS

MAYER, Geoff (2007), "Introduction: readings on *film noir*", in MAYER, Geoff e MCDONNELL, Brian, ed. (2007), *Encyclopedia of film noir*, Greenwood Press, Connecticut, pp. 3-18

MCDONNELL, Brian (2007), "Film Noir Style", in MAYER, Geoff e MCDONNELL, Brian, ed. (2007), *Encyclopedia of film noir*, Greenwood Press, Connecticut, pp. 70-81

NAREMORE, James (1998), "From dark lists to black films", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 96-135

NAREMORE, James (1998), "Modernism and blood melodrama", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 40-95

NAREMORE, James (1998), "Old is new", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 167-219

NAREMORE, James (1998), "The History of an idea", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 9-39

NAREMORE, James (1998), "The *noir* mediascape", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 254-277

NAREMORE, James (1998), "The other side of the street", in *More than night: Film noir in its contexts*, University of California Press, Los Angeles, pp. 220-253

PALMER, R. Barton (2006), "Moral man in the dark city: *Film noir*, the postwar religious revival and *The Accused*", in CONARD, Mark T., ed. (2006), *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 187-206

PALMER, R. Barton (2007), "The new sincerity of neo-noir: The example of *The Man Who Wasn't There*", in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 151-166

PRESTON, Jason (s. d.), *Film genres – Film noir*, página de entrada na internet jason-preston.com, disponível em <http://www.jason-preston.com/writing/noir.pdf>, visitado pela última vez em 12 de Outubro de 2011, 15.27

POULIN, Brock (2005), *Dark time(s): non-linear narratives in the postmodern film noir*, Tese para obtenção de graduação de Master of Arts, British Columbia, Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia

PYE, Douglas (1992), “*Film noir* and suppressive narrative: Beyond a reasonable doubt”, in CAMERON, Ian (1992), *The movie book of film noir*, Studiovista, London, pp. 98-109

SANDERS, Steven M. (2006), “Film noir and the meaning of life”, in CONARD, Mark T., ed. (2006), *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 91-105

SHEARER, Lloyd (1945), “Crime certainly pays on the screen”, in SILVER, Alain e URSINI, James, ed. (1999), *Film noir reader 2*, Limelight Editions, New York, pp. 9-13

SPICER, Andrew (2007), “Problems of memory and identity in neo-noir’s existential anti-hero”, in CONARD, Mark T., ed. (2007), *The philosophy of neo-noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 47-63

SULLÀ, Enric (2010), *Sobre la formación del canon del cine negro*, in 452°F. Journal of literary theory and comparative literature n° 3, página de entrada na internet 452f.com, disponível em <http://www.452f.com/index.php/en/enric-sulla.html>, visitado pela última vez em 12 de Outubro de 2011, 15.46

VERNET, Marc (1993), “*Film noir* on the edge of doom”, in COPJEC, Joan (1993), *Shades of Noir*, Verso, London, pp. 1-32

VINCEDEAU, Ginette (1992), “Noir is also a French word: The French antecedents of *film noir*”, in CAMERON, Ian (1992), *The movie book of film noir*, Studiovista, London, pp. 49-58

WALKER, Michael (1992), “*Film noir*: Introduction”, in CAMERON, Ian (1992), *The movie book of film noir*, Studiovista, London, pp. 8-38

WOOLFOLK, Alan (2006), “The horizon of disenchantment: *Film noir*, Camus, and the vicissitudes of descent”, in CONARD, Mark T., ed. (2006), *The philosophy of film noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 107-123

ZIZEK, Slavoj, “David Lynch ou a arte do ridículo sublime”, in *Lacrimae Rerum*, Orfeu Negro, Lisboa, pp. 229-264

## **Referências filmográficas**

ALDRICH, Robert (1955), *Kiss Me Deadly*, United Artists, 104 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

ALTMAN, Robert (1973), *The Long Goodbye*, United Artists, 112 min., sonoro, cor, legendado em português

ALTMAN, Robert (1971), *McCabe and Mrs. Miller*, Warner Brothers Pictures, 121 min., sonoro, cor, legendado em português

ANTONIONI, Michelangelo (1960), *L'avventura*, Cino del Duca, 145 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

BAILEY, John (1994), *China Moon*, Orion Pictures, 99 min., sonoro, cor, legendado em português

BARON, Allen (1961), *Blast of Silence*, Universal Studios, 77 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

BOGART, Paul (1969), *Marlowe*, Metro-Goldwyn Mayer, 96 min., sonoro, cor, legendado em português

BOORMAN, John (1967), *Point Blank*, Metro-Goldwyn Mayer, 92 min., sonoro, cor, legendado em português

BROWNING, Todd (1931), *Dracula*, Universal Pictures, 75 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

CARNÉ, Marcel (1938), *Hôtel du Nord*, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

CARNÉ, Marcel (1938), *Quai des Brumes*, Osso Films, 91 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

CASSAVETES, John (1976), *The Killing of a Chinese Bookie*, Faces Distribution, 135 min., sonoro, cor, legendado em português

CIMINO, Michael (1978), *The Deer Hunter*, Universal Pictures, 183 min., sonoro, cor, legendado em português

COPPOLA, Francis Ford (1979), *Apocalypse Now*, United Artists, 153 min., sonoro, cor, legendado em português

COSTNER, Kevin (1990), *Dances With Wolves*, Orion Pictures, 175 min., sonoro, cor, legendado em português

CURTIZ, Michael (1942), *Casablanca*, Warner Brothers, 102 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

CURTIZ, Michael (1945), *Mildred Pierce*, Warner Brothers Pictures, 111 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

DAHL, John (1994), *The Last Seduction*, October Films, 110 min., sonoro, cor, legendado em português

DASSIN, Jules (1948), *The Naked City*, Universal International, 96 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

DASSIN, Jules (1950), *Night and the City*, Twentieth-Century Fox, 96 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

DMYTRYK, Edward (1947), *Crossfire*, RKO, 86 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

DMYTRYK, Edward (1944), *Murder, my Sweet*, RKO, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

DONALDSON, Roger (1987), *No Way Out*, Orion Pictures, 114 min., sonoro, cor, legendado em português

FARROW, John (1948), *The Big Clock*, Paramount Pictures, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

FINCHER, David (1995), *Seven*, New Line Cinema, 128 min., sonoro, cor, legendado em português

FRANKENHEIMER, John (1962), *The Manchurian Candidate*, United Artists, 126 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

FULLER, Samuel (1959), *The Crimson Kimono*, Columbia Pictures, 82 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

FULLER, Samuel (1955), *The House of Bamboo*, Twentieth-Century Fox, 102 min., sonoro, cor, legendado em português

FULLER, Samuel (1964), *The Naked Kiss*, Allied Artists Pictures, 90 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

FULLER, Samuel (1963), *Shock Corridor*, Allied Artists Pictures, 101 min., sonoro, preto e branco e cor, legendado em português

GARNETT, Tay (1946), *The Postman Always Rings Twice*, Metro-Goldwyn Mayer, 113 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

GODARD, Jean-Luc (1960), *A Bout de Souffle*, Films Around the World, 87 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

GODARD, Jean-Luc (1965), *Pierrot Le Fou*, 110 min., sonoro, cor, legendado em português

HACKFORD, Taylor (1984), *Against All Odds*, Columbia Pictures, 128 min., sonoro, cor, legendado em português

HATHAWAY, Henry (1947), *Kiss of Death*, Twentieth-Century Fox, 98 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HAWKS, Howard (1946), *The Big Sleep*, Warner Brothers Pictures, 115 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HAWKS, Howard e ROSSON, Richard (1932), *Scarface*, United Artists, 93 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HEISLER, Stuart (1942), *The Glass Key*, Paramount Pictures, 85 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HITCHCOCK, Alfred (1960), *Psycho*, Paramount Pictures, 109 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HITCHCOCK, Alfred (1948), *The Rope*, Warner Brothers, 80 min., sonoro, cor, legendado em português

HUSTON, John (1950), *The Asphalt Jungle*, Metro-Goldwyn Mayer, 112 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HUSTON, John (1948), *Key Largo*, Warner Brothers Pictures, 101 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

HUSTON, John (1941), *The Maltese Falcon*, Warner Brothers Pictures, 101 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

INGSTER, Boris (1940), *Stranger on the Third Floor*, RKO, 64 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

JANKEL, Annabel e MORTON, Rocky (1988), *D.O.A.*, Touchstone Pictures, 96 min., sonoro, cor, legendado em português

JOANOU, Phil (1992), *Final Analysis*, Warner Brothers Pictures, 124 min., sonoro, cor, legendado em português

KASDAN, Lawrence (1981), *Body Heat*, Warner Brothers Pictures/The Ladd Company, 113 min., sonoro, cor, legendado em português

KULIK, Buzz (1973), *Shamus*, Columbia Pictures, 99 min., sonoro, cor, legendado em português

LANG, Fritz (1944), *The Woman in the Window*, RKO, 99 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

LAUGHTON, Charles (1955), *The Night of the Hunter*, United Artists, 93 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

LEROY, Mervyn (1931), *Little Caesar*, Warner Brothers Pictures, 79 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

LYNCH, David (1986), *Blue Velvet*, De Laurentis Entertainment Group, 120 min., sonoro, cor, legendado em português

MACKENDRICK, Alexander (1957), *Sweet Smell of Success*, United Artists, 96 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

MANKIEWICZ, Joseph L. (1963), *Cleopatra*, Twentieth-Century Fox, 192 min., sonoro, cor, legendado em português

MARÉ, Rudolph (1950), *D.O.A.*, United Artists, 83 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

MARSHALL, George (1946), *The Blue Dahlia*, Paramount Pictures, 96 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

METZGER, Alan (1991), *The China Lake Murders*, 97 min., sonoro, cor

MURNAU, F. W. (1922), *Nosferatu*, Film Arts Guild, 94 min., mudo, preto e branco, legendado em português

POLANSKI, Roman (1974), *Chinatown*, Paramount Pictures, 131 min., sonoro, cor, legendado em português

POWELL, Michael (1960), *Peeping Tom*, Anglo-Amalgamated Film Distributors, 101 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

PREMINGER, Otto (1945), *Fallen Angel*, Twentieth-Century Fox, 98 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

PREMINGER, Otto (1944), *Laura*, Twentieth-Century Fox, 88 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

RAY, Nicholas (1950), *In a Lonely Place*, Santana/Columbia, 94 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

RAY, Nicholas (1949), *They Live by Night*, RKO, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

REED, Carol (1949), *The Third Man*, London Films, 104 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

RICHARDS, Dick (1975), *Farewell, my Lovely*, AVCO Embassy Pictures, 95 min., sonoro, cor, legendado em português

SCORSESE, Martin (1976), *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 113 min., sonoro, cor, legendado em português

SCOTT, Ridley (1982), *Blade Runner*, Warner Brothers Pictures, 116 min., sonoro, cor, legendado em português

SCHROEDER, Barbet (1995), *Kiss of Death*, Twentieth-Century Fox, 101 min., sonoro, cor, legendado em português

SHANE, Maxwell (1947), *Fear in the Night*, Paramount Pictures, 72 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

SIODMAK, Robert (1949), *Criss Cross*, Universal Pictures, 87 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

SIODMAK, Robert (1946), *The Killers*, Universal International, 103 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

SMIGHT, Jack (1966), *Harper*, Warner Brothers Pictures, 121 min., sonoro, cor, legendado em português

SODERBERGH, Steven (1995), *The Underneath*, Gramercy Pictures, 99 min., sonoro, cor, legendado em português

SPIELBERG, Steven (1993), *Jurassic Park*, Universal Pictures, 127 min., sonoro, cor, legendado em português

STERNBERG, Josef Von (1940), *The Shanghai Gesture*, United Artists, 99 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

STERNBERG, Josef Von (1927), *Underworld*, Paramount Pictures, 80 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

TARANTINO, Quentin (1992), *Reservoir Dogs*, Miramax Films, 99 min., sonoro, cor, legendado em português

THOMPSON, J. Lee (1962), *Cape Fear*, Universal Pictures, 105 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

TOURNEUR, Jacques (1947), *Out of the Past*, RKO, 97 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

TRUFFAUT, François (1960), *Tirez Sur le Pianiste*, Cocinor, 81 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

TUTTLE, Frank (1942), *This Gun for Hire*, Paramount Pictures, 80 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

ULMER, Edgar G. (1945), *Detour*, PRC, 68 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

VERHOEVEN, Paul (1992), *Basic Instinct*, Tristar Pictures, 127 min., sonoro, cor, legendado em português

VIDOR, Charles (1946), *Gilda*, Columbia Pictures, 110 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WALSH, Raoul (1941), *High Sierra*, Warner Brothers Pictures, 100 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WALSH, Raoul (1947), *Pursued*, Warner Brothers Pictures, 101 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WALSH, Raoul (1949), *White Heat*, Warner Brothers Pictures, 114 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WELLES, Orson (1941), *Citizen Kane*, RKO, 119 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WELLES, Orson (1947), *The Lady From Shanghai*, Columbia Pictures, 87 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WELLES, Orson (1958), *Touch of Evil*, Universal International, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WHALE, James (1931), *Frankenstein*, Universal Pictures, 71 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WILDER, Billy (1944), *Double Indemnity*, Paramount Pictures, 107 min., sonoro, preto e branco, legendado em português

WIENE, Robert (1920), *Das Kabinet des Dr Caligari*, Decla Bioscop, 71 min., mudo, preto e branco, legendado em português

WINKLER, Irwin (1992), *The Night and the City*, Twentieth-Century Fox, 105 min., sonoro, cor, legendado em português

WISE, Robert (1959), *Odds Against Tomorrow*, United Artists, 95 min., sonoro, preto e branco, legendado em português