

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FILM NOIR, UM GÊNERO IMAGINADO

À memória de Jason Michael Simpkins (1984-2009)

"[...]a existência precede e condiciona a essência [...]"⁽¹⁾.

Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada*

"Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que fosse o que grosseiramente chamamos de felicidade, é privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema. A imaginação apenas me dá conta do que pode ser, e é suficiente para levantar um pouco o terrível interdito; bastante também para que eu me abandone a ela sem medo de me enganar (como se alguém pudesse enganar-se mais)".⁽²⁾

André Breton, "Manifesto do Surrealismo"

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) [...] l'existence précède et conditionne l'essence Todas as traduções para português cujo original seja dado em nota de rodapé são minhas. Todas as traduções para português de citações são minhas. Em todos os casos, forneço a citação na língua original em nota de rodapé.

(2) "Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage)".

1. Existência e imaginação

A história do uso do termo *film noir* associado a alguns filmes americanos da década de 1940 começa em 1946 com os textos dos críticos franceses Nino Frank em "Um Novo Género 'Policial': A Aventura Criminal"⁽³⁾ e Jean-Pierre Chartier em "Os Americanos Também Fazem Filmes 'Noirs'"⁽⁴⁾. Posteriormente, como tópico acadêmico delimitado, o *film noir* tem dado origem a um vasto corpo de publicações sobre uma multiplicidade de aspectos. Podemos destacar, de entre eles, a cidade americana⁽⁵⁾, o conceito de ansiedade⁽⁶⁾, o contexto cultural⁽⁷⁾, a estrutura narrativa⁽⁸⁾, a paisagem moderna⁽⁹⁾, a perspectiva marxista do sub-género *film gris*^m, a problemática da masculinidade* ⁽¹¹⁾, e a representação das mulheres⁽¹²⁾. Isto para além dos volumes gerais⁽¹³⁾ e

(3) Nino Frank, "Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle", *L'Écran français*, n.º 61, 28 Ago. 1946, pp. 14-16.

(4) Jean-Pierre Chartier, "Les Américains aussi font des films 'noirs'", *Revue du cinéma*, n.º 2, Nov. 1946, pp. 67-70.

(5) Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, Nova Iorque, Free Press, 1997.

(6) Kelly Oliver e Benigno Trigo, *Noir Anxiety*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

(7) Jon Tuska, *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, CT, Greenwood Press, 1984.

(8) J.P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Chicago, University of Illinois Press, 1989.

(9) Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004.

(10) Thom Anderson, "Red Hollywood", in *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*, ed. Suzanne Ferguson e Barbara Groseclose, Columbus, Ohio State University Press, 1985, pp. 141-96.

(11) Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres, Routledge, 1991.

(12) E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1972; Eddie Muller, *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*, Nova Iorque, HarperCollins, 2001.

(13) Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, Nova Iorque, Continuum, 1993; Andrew Dickos, *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*, Lexington, The University of Kentucky Press, 2002; R. Barton Palmer, *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*, Nova Iorque, Twayne Publishers, 1994; Spencer Selby, *Dark City: The Film Noir*, Jefferson, NC, McFarland, 1984.

as colectâneas de ensaios⁽¹⁴⁾ que foram sendo publicados. Como se verá, a investigação posterior foi cortando os laços com o artigo de Chartier e, de alguma forma, com o de Frank. Este desenvolvimento criou um conceito particular de *film noir*, cada vez menos apoiado nesses escritos originais e cada vez mais suportado por um diálogo interior aos estudos do *noir*, legitimamente fixando e ajustando o que no início era volúvel e desordenado. A legitimidade deste processo deve-se ao facto de esta ser uma noção aberta, disputada e moldada no domínio da crítica de cinema de aspiração teórica.

Este ensaio olha para o *film noir* como género, partindo da abordagem conceptual deste termo crítico como ideia que ganhou raízes, de que o trabalho de investigação de James Naremore é representativo⁽¹⁵⁾. A constatação da existência do *neo-noir* confirma que o *noir* pode ser descrito como género. Obras dentro deste sub-género, como *Chinatown* (1974) e *Body Heat* (*Noites Escaldantes*, 1981), foram produzidas já com a consciência do género que o antecedeu. *The Hot Spot* (*Ardente Sedução*, 1990) foi o primeiro exemplo de um filme explicitamente publicitado como um *noir* que oferece uma nova abordagem ao género⁽¹⁶⁾¹⁷. O *film noir* pode ser pensado como um conjunto de *tragos*, no sentido evocado por Jacques Derrida, remetendo para aquilo sobre o qual se construiu (como o cinema gótico) e para aquilo que foi construído sobre ele (como o *neo-noir*)⁽¹⁷⁾.

⁽¹⁴⁾ R. Barton Palmer (ed.), *Perspectives on Film Noir*, Nova Iorque, G. K. Hall, 1996; Alain Silver and Elizabeth Ward (eds.), *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, 3.^a ed., Nova Iorque, Overlook, 1992; Alain Silver e James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, Nova Iorque, Limelight Editions, 1996 e *Film Noir Reader 2*, Nova Iorque, Limelight Editions, 1999; Robert Porfirio, Alain Silver, e James Ursini (eds.), *Film Noir Reader 3*, Nova Iorque, Limelight Editions, 2002).

⁽¹⁵⁾ James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1998.

⁽¹⁶⁾ Peter Stanfield, "Film Noir Like You've Never Seen: Jim Thompson Adaptations and Cycles of Neo-Noir", in *Genre and Contemporary Hollywood*, ed. Steve Neale, Londres, BFI, 2002, pp. 251-68. Ver também Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, Nova Iorque, Limelight Editions, 1999.

⁽¹⁷⁾ Ver, e.g., Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença* [1967], trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes, e Pérola de Carvalho, 4.^a ed., São Paulo, Perspectiva, 2011.

O artigo procede à análise da relação deste género com as obras que nele se inscrevem, contextualizando-o no ambiente que o identificou originalmente. O argumento principal deste estudo é o de que o *noir* é melhor entendido através das suas obras individuais, pondo de lado a *regra* que pode enformar o conceito de género. Nesse sentido, é necessário discutir com rigor o que pode definir uma categoria genérica. Um filme como *Double Indemnity* (*Pagos a Dobrar*, 1944) mostra com uma exactidão visual implacável pessoas que perderam o controlo sobre a vontade e deixaram de sentir. São envolvidas por uma bruma, impelidas de modo inescrutável para o mal, ao ponto do protagonista Walter Neff (Fred MacMurray) comentar a frieza da *femme fatale* Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck). Para redescobrir filmes como este é preciso regressar a eles com a consciência da génese do género, do que motivou a sua criação, mas reconhecendo a sua indefinibilidade. Podemos ver este carácter indefinível como um mistério tão profundo como aquele de que os próprios filmes se acercam.

O *film noir* partilha a sua história com o existencialismo como abordagem filosófica e com o surrealismo como movimento artístico. O existencialismo exerceu uma intensa influência intelectual nas décadas de 1940 e 50 em França e o "existencialismo foi entrelaçado com um surrealismo residual, e o surrealismo foi crucial para a recepção de qualquer arte descrita como '*noir*'"⁽¹⁸⁾. O existencialismo vê o indivíduo como existindo em solidão. A realidade da solidão sublinharia a liberdade da pessoa e a responsabilidade dos seres humanos, definindo-os como determinantes em vez de determinados, isto é, como indivíduos exercendo a sua liberdade através da escolha. Os protagonistas destes filmes personificam estas ideias, definidos como são pela acção, pela forma de agir individual agitada pela crise e pelo desejo, pela alienação e pelo poder. A individualidade que está no centro do existencialismo é também fundamental no surrealismo, que pretende libertar o potencial criativo da mente. Os surrealistas pretendiam explorar o inconsciente, propondo-se a revelar o fantástico escondido sob o quotidiano. É uma arte com uma poderosa visão do mundo, uma energia¹⁸

⁽¹⁸⁾Naremore, "American Film Noir: The History of an Idea", *Film Quarterly*, vol. 49, n.º 2, 1995-96, p. 18: "existentialism was intertwined with a residual surrealism, and surrealism was crucial for the reception of any art described as 'noir'".

revolucionária que procura anular as dicotomias racional/irracional e real/imaginário. Nas obras do *film noir*, a psicologia e a moralidade vacilam, a narrativa confunde, porque muitas vezes os criminosos oferecem os seus sentimentos e pensamentos aos espectadores. Tal aberta resistência, e notória desobediência, às normas pode ser vista como uma atitude surrealista. A existência foi a base do existencialismo e a imaginação foi a força do surrealismo. Consideradas em conjunto, podemos dizer que a imaginação dá existência às coisas imaginadas, uma existência sem essência. Entre o ser e o imaginado, os conceitos de existência e imaginação são fecundos para discutir a relação entre o *noir* e os filmes que a ele pertencem.

Para Naremore, este género é "um importante legado cinematográfico e uma ideia que temos projectado para o passado"⁽¹⁹⁾ - a partir do presente, ou dos sucessivos presentes, podemos acrescentar. Neste contexto, *ideia* é para ele algo que pode ser descrito e entendido, mas não necessariamente enunciado de forma definitiva, fechada, ecoando a citação de Friedrich Nietzsche que abre o seu ensaio: "Apenas aquilo que não tem história é definível". Ou seja, o *film noir* é reconhecido hoje como categoria porque é uma expressão com um significado, que pode ser analisada apenas através da definição do que é um género cinematográfico. Tentando responder à questão da categorização do *noir*, Abílio Hernandez Cardoso conclui que se trata de "uma categoria essencialmente *transgénérica*, capaz de incluir, no seu vasto e variado cânone, filmes de *gangsters* [...], melodramas policiais [...], histórias de crimes passionais e psicologia criminal [...], *thrillers* com vocação de documentário social [...], e até [...] *westerns* [...]"⁽²⁰⁾. Esta é uma resposta correcta que tem em consideração a variedade no interior do *noir*. No entanto, pressupõe um entendimento restrito do que é um género cinematográfico - um entendimento que os géneros indicados confirmam. Na verdade, a resposta que não permite explicar como se processa a *delimitação* destes filmes num conjunto artístico. Para delimitar

⁽¹⁹⁾Naremore, "American Film Noir", p. 14: "film noir is both an important cinematic legacy and an idea we have projected onto the past".

⁽²⁰⁾ Abílio Hernandez Cardoso, "Subjectividade, Desejo e Morte no *Film Noir* Americano", *Cinema Americano*, <http://cinemamericano.no.sapo.pt/ARTIGOS/artigo%201.htm>, par. 7.

o território específico do *film noir* é preciso apelar a uma noção de género mais complexa e menos limitada.

Tzvetan Todorov distingue entre géneros históricos e teóricos⁽²¹⁾. Um género histórico é necessariamente teórico, porque existe historicamente através de exemplos, mas a sua definição envolve um gesto de teorização. Todavia, um género teórico não é obrigatoriamente histórico. No *film noir*, há uma tensão evidente entre o género entendido teoricamente ou historicamente, tomado como categoria genérica da prática cultural ou como criação teórica de recategorização de obras. Tal como há uma relação tensa em muitos destes filmes entre o modo como apresentam um mundo quotidiano, reconhecível, explorando estados oníricos, estranhos, alimentados pelo erotismo e pelo fetichismo⁽²²⁾.

Como se verá, relacionar o género com os filmes expõe as lacunas na instável concepção deste género - desta forma, reflectindo o negro, aquilo que é vago, sombrio, misterioso, tal como foi identificado pelos que primeiro escreveram sobre ele. Concentrar a atenção na imaginação que criou e estabeleceu esta designação genérica será uma oportunidade para confrontar a singularidade destas obras de cinema e a solidão que eles impuseram desde logo a quem os viu e comentou. Assim se fechará um percurso que vai da constatação da existência do género à imaginação que lhe deu origem, do abstracto das ideias ao concreto das obras. Tal trajecto só pode começar com a reafirmação desta frase de Raymond Borde e Étienne Chaumeton: "*O film noir é noir para nós*"⁽²³⁾

2. O sentido do género

O film noir criou um paradoxo documentado pela história do cinema: eis um género imaginado pela crítica, que se tornou reconhecível permanecendo indefinível. O *noir* é também por vezes definido como um estilo cinematográfico com um tom marcadamente pessimista e

(21) Tzvetan Todorov, *Gemes in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 17.

(22) Raymond Borde e Étienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir: 1941-1953* [1955], trad. Paul Hammond, São Francisco, City Lights Books, 2002, pp. 142-44.

(23) *Ibidem*, p. 5: "Film noir is noir for us."

fatalista. A exactidão descritiva desta definição pode ser discutível, mas o seu valor como referência artística e cultural é inquestionável. Daí que o mais relevante seja analisar as partes deste significado comum. *Estilo* é um conjunto de propriedades formais distintas que expressam e dão forma ao *tom*. *Género* não pode ser tomado como um sinónimo de *estilo*, na medida em que um estilo pode estar associado a um género, mas enquanto o género tem a ver com uma delimitação taxonómica, o estilo está relacionado com uma qualificação compositiva. Paul Schrader considera que o *film noir* é um estilo com um tom amargo e desencantado, violento e nocturno. Acrescenta que as suas composições visuais acentuam as linhas oblíquas e verticais dos planos, intensificando a tensão da composição visual com sombras carregadas e personagens que se escondem nelas. Indica ainda que a complexa ordem cronológica de que os filmes fazem uso sublinha o medo do futuro, o assombramento do presente pelo passado, e o sentimento de desânimo pelo tempo perdido⁽²⁴⁾. Isoladamente, estas propriedades e elementos não são exclusivos do *noir*. As linhagens artísticas para as quais remetem tiveram uma influência menos localizada e anterior à década de 1940. Marc Vernet relembra como a ficção *hard-boiled*, de escritores como Carroll John Daly e Dashiell Hammett, influenciou o cinema antes da Segunda Guerra Mundial, revelando a clivagem entre os indivíduos e as instituições sociais, com uma tonalidade urbana, pessimista, e sentimental. Recorda ainda que as técnicas "expressionistas" foram usadas em Hollywood pelo menos desde 1910 e que a iluminação *noir* está ligada ao filme gótico nos seus contrastes e delimitações⁽²⁵⁾. É a combinação destes aspectos num modo estilístico que o separa de outras categorias que agrupam filmes, isto é, de outros géneros.

Género pode ser definido como um tipo, uma classe, uma espécie, um grupo de coisas - por exemplo, um agrupamento de obras com características ou convenções similares. Os géneros têm sido centrais nas artes, mas a sua definição é instável e aberta. No cinema, têm sido definidos, por vezes, pelo enredo (como o *thriller*) ou por uma tipologia de imagens (como a *ficção científica*), e existem historicamente quando

⁽²⁴⁾ Paul Schrader, "Notes on Film Noir" [1972], in *Film Noir Reader*; ed. Alain Silver e James Ursini, Nova Iorque, Limelight Editions, 1996, pp. 53-64.

⁽²⁵⁾ Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom", trad. J. Swenson, in *Shades of Noir: A Reader*; ed. Joan Copjec, Londres, Verso, 1993, pp. 1-31.

são reconhecidos pela indústria, pelo público, e pela crítica. Os géneros cinematográficos situam-se num contexto histórico e cultural através de uma estrutura económica e institucional de produção e interpretação num determinado período e local (que podem ser dilatados). Exactamente por isso, foram centrais no cinema clássico de Hollywood, balizado entre as décadas de 1920 e 50. A divisão de trabalho era racionalmente organizada nos estúdios, orientada para a criação e manutenção de uma maneira de fazer, um padrão ou critério qualitativo a trabalhar em cada filme, independentemente do cineasta - aquilo a que André Bazin chamou o "génio do sistema". Alguns estúdios estavam associados a géneros específicos (a Warner Bros. ao filme de *gangsters* nos anos 1930, por exemplo), embora seja abusivo afirmar que esta era uma prática corrente⁽²⁶⁾. Depois deste período, alguns géneros tornaram-se excessivos e paródicos, como a relação entre o *western clássico* e o *western spaghetti* demonstra. Outros quase desapareceram, mesmo que sejam recuperados ocasionalmente - pense-se no musical. Na actualidade, as obras que são declaradamente de género são muitas vezes irónicas acerca das suas convenções, um gesto raro no passado. Ainda assim, uma obra tão central no *film noir* como *Double Indemnity* está estranhamente próximo das noções pos-modernas de pastiche. Os seus jogos verbais e as suas formas visuais são auto-conscientes, revelando uma inteligência perversa que se oferece à audiência desde o início.

Os géneros são uma herança da literatura e da filosofia. É por esta razão que Edward Buscombe regressa à Grécia Antiga para os abordar: "Aristóteles tinha falado de tipos literários em dois sentidos: primeiro, como um número de diferentes grupos de convenções que tinham crescido historicamente e se tinham desenvolvido em formas particulares como a sátira, a lírica, e a tragédia; e em segundo lugar, como uma divisão mais fundamental da literatura no drama, na epopeia, e na lírica, correspondendo a grandes diferenças na relação entre artista, tema, e público"⁽²⁷⁾.

⁽²⁶⁾Neale, *Genre and Hollywood*, pp. 240-41.

⁽²⁷⁾Edward Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", *Screen*, vol. 2, n.º 11, 1970, p. 34: "Aristotle had spoken of literary kinds in two senses: first as a number of different groups of conventions which had grown up historically and had developed into particular forms such as satire, lyric and tragedy; and secondly as a more fundamental division of literature, into drama, epic and lyric,

Segundo Buscombe, o primeiro tipo foi preterido em favor do segundo, mas é o primeiro que permite a descrição da evolução e da permanência das expressões e dos conteúdos em cada gênero. Temas e arquétipos tendem a ser considerados como menos importantes para ele, porque são difíceis de confinar a apenas um gênero⁽²⁸⁾. As "convenções visuais" que Buscombe identifica estão próximas da noção de iconografia e é por isso que ele elege o *western* como um exemplo de um gênero coerente e estável. Mas como explica Steve Neale, "é na verdade muito difícil listar as características visuais definidoras de mais de um punhado de gêneros, pela simples razão de que muitos gêneros [...] carecem de uma iconografia específica"⁽²⁹⁾. Ao contrário do *western*, o *film noir* não tem especificidade iconográfica. É certo que a *femme fatale* e a oposição urbano/rural e crime/pureza de *Out of the Past* (O Arrependido, 1947) podem ser encontrados noutros filmes *noir*. No entanto, não existem em *Laura* (1944), por exemplo, cuja ação se concentra no apartamento de uma mulher tida como morta (Gene Tierney). Essa mulher é uma *femme salubre* que encanta um detective (Dana Andrews) através do seu retrato pictórico, das palavras que deixou escritas, e dos depoimentos dos seus amigos. A ausência dela intensifica a fantasia dele.

Por outro lado, Tom Schatz sugere que os gêneros não podem ser isolados. O isolamento marginaliza um aspecto fundamental: "o papel do público e do sistema de produção na formulação de convenções e na participação no seu desenvolvimento evolutivo"⁽³⁰⁾. Neale leva mais longe esta ideia: "Os gêneros não consistem apenas em filmes. Eles consistem também em sistemas específicos de expectativa e hipótese que os espectadores trazem com eles ao cinema e que interagem com

corresponding to major differences in the relation between artist, subject-matter and audience".

⁽²⁸⁾Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", p. 41.

⁽²⁹⁾ *Ibidem*, p. 16: "it is actually very difficult to list the defining visual characteristics of more than a handful of genres, for the simple reason that many genres [...] lack a specific iconography".

⁽³⁰⁾ Tom Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Nova Iorque, Random House, 1981), p. 15: "the role of the audience and the production system in formulating conventions and participating in their evolutionary development".

os próprios filmes durante o curso do processo de visionamento"⁽³¹⁾. Esta abertura à complexa interação entre géneros e espectadores permite a ultrapassagem das limitações da crítica e teoria de género convencionais. Os géneros têm diversas dimensões, não sendo simplesmente grupos definidos pelas características comuns dos seus constituintes. Os filmes têm um papel social, cultural, e não poucas vezes, ideológico. A percepção e a interpretação da audiência são moldadas pela influência de factores económicos e decisões industriais, mas o que é decisivo é a criação de aspectos reconhecidos como genéricos e a sua recepção. Uma análise baseada na ideia simplista da fabricação massificada, em vez de produção em massa, deixa de fora a controvérsia e persuasão de algumas obras de Hollywood. Assim como um estudo centrado no simples ganho financeiro ignora a variedade de criadores, filmes, e públicos. Contrastando com estas abordagens, Neale advoga a concentração na esfera cultural a partir de uma aproximação empírica, afirmando a perspectiva da produção de cultura "é muito mais provável que forneça descrições convincentes da importância sócio-cultural de géneros e ciclos do que teorias rituais ou ideológicas"⁽³²⁾. *Kiss Me Deadly* (*O Beijo Fatal*, 1955) é exemplar segundo esta perspectiva. É um filme inseparável dos seus factores de produção e das suas condições de recepção: o sucesso dos policiais escritos por Mickey Spillane, o enfraquecimento da censura cinematográfica americana, o baixo orçamento do empreendimento, e a libidinosa publicidade.

Neale torna claro o entendimento parcial que Buscombe tem do conceito de género. No entanto, a contribuição do segundo é valiosa no modo como reconhece a heterogeneidade das características de cada obra de género, apontando as limitações de uma exclusiva crítica de autor aplicada a tais obras. Tal como uma restrita crítica de género que se queira totalmente abrangente, de respostas completas e suficientes, é inadequada. De facto, "a teoria do autor não está muito bem equipada

(31) Neale, *Genre and Hollywood*, p. 31: "Genres do not consist solely of films. They consist also of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema and which interact with films themselves during the course of the viewing process".

(32) Neale, *Genre and Hollywood*, p. 229: "is much more likely than ritual or ideological theories to provide convincing accounts of the socio-cultural significance of genres and cycles".

para lidar com a arte popular [...] não pode realmente dar espaço para a contribuição da tradição na qual um filme foi feito"⁽³³⁾ e "é um erro basear o argumento a favor do cinema popular exclusivamente num acaso a favor do autor"⁽³⁴⁾. Esta é uma forma de demonstrar a possibilidade da reinvenção das convenções dos géneros - que foi talhando as formas e os sentidos dos filmes da Hollywood clássica, combinando o familiar e o novo. É uma forma de reconhecer que "um género não é uma mera colecção de imagens mortas à espera que o realizador a anime, mas uma tradição com uma vida própria"⁽³⁵⁾. No *film noir*, a tradição não vem apenas do filme de detectives mas da literatura *hard-boiled*, não vem apenas do expressionismo alemão mas do filme gótico. Daí que para aqueles que utilizaram o termo *film noir* em relação a um grupo diverso de filmes americanos, os filmes que mereceram este nome mereceram-no por terem combinado, e logo realçado, estas características. Desta forma, os críticos franceses reconheceram algo de único neles, capaz de abrir uma brecha na história do cinema.

Se "o género é uma concepção existente na cultura de qualquer grupo ou sociedade"⁽³⁶⁾, visto segundo este prisma conceptual e tendo em conta o seu contexto cultural, *alguma* consistência emerge do *film noir*. A reconceptualização do conceito de género operada por Stanley Cavell pode contribuir para percebermos melhor esta consistência. Cavell descobriu dois géneros através da leitura crítica de alguns filmes da idade de ouro de Hollywood: a comédia do recasamento e o melodrama da mulher desconhecida⁽³⁷⁾. Tal como no *noir*, estes são

⁽³³⁾Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", p. 42: "*auteur* theory is not very well equipped to deal with popular art [...] it cannot really make room for the contribution of the tradition in which a film was made".

⁽³⁴⁾*Ibidem*, p. 44: "it is a mistake to base the argument for popular cinema exclusively on a case for the *auteur*".

⁽³⁵⁾ Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", p. 45: "a genre is not a mere collection of dead images waiting for the director to animate it, but a tradition with a life of its own".

⁽³⁶⁾Andrew Tudor, *Theories of Film*, Londres, Seeker and Warburg, 1974, p. 145: "genre is a conception existing in the culture of any particular group or society".

⁽³⁷⁾ Ver Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981 e *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

"grupos de obras nos quais os membros se contestam uns aos outros por adesão, portanto pelo poder de definir o gênero"⁽³⁸⁾. Trata-se de conceptualizar o gênero como meio artístico e não como ciclo de filmes (ao qual certas obras de cinema pertencem claramente, da mesma maneira que um episódio faz parte de uma série de televisão)⁽³⁹⁾. Ou seja, a definição dos gêneros do primeiro tipo é sempre elusiva, provisória. Cada novo membro que *diverge* dos outros membros nalguns aspectos conduz a uma revisão e redefinição dos limites do gênero. Um membro que *negue* um aspecto partilhado pelos outros membros constitui um outro gênero, adjacente. As obras cinematográficas que pertencem ao *film noir* divergem umas das outras testando a elasticidade do gênero e tornando manifesta a incerteza que lhe é própria. Consequentemente, não há um filme que destile a essência deste gênero, mesmo que a sua existência tenha aparecido como evidente aos olhos de Frank, de Chartier, e dos escritores que se sucederam.

3. A contemplação das trevas

Há uma distinção a fazer, "entre termos usados retrospectivamente por críticos e teóricos, e os termos em uso no interior da indústria quando um filme particular - ou quando um grupo particular de filmes - é feito"⁽⁴⁰⁾. *Film noir* é um exemplo do primeiro grupo de termos - um termo crítico usado em França em meados da década de 1940 para descrever alguns filmes americanos lançados alguns anos depois da sua produção e distribuição nos EUA. Os franceses alegaram que o que distingue estas obras é a representação da violência e da morte, o sadomasoquismo, e a ambivalência moral. Os filmes tinham um tom sombrio e azedo, desiludido até, na representação de uma sociedade liberal que estava

⁽³⁸⁾ Cavell, *Contesting Tears*, p. 13: "groups of works in which members contest one another for membership, hence for the power to define the genre".

⁽³⁹⁾ Gênero-como-meio (*genre-as-medium*) contrasta com o gênero-como-ciclo (*genre-as-cycle*). Ver Cavell, "The Fact of Television", in *Themes Out of School: Effects and Causes*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, pp. 242-44.

⁽⁴⁰⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 46: "between terms used retrospectively by critics and theorists, and the terms in use within the industry's relay when a particular film - or when a particular group of films - is made".

ainda a sarar as feridas infringidas pela Grande Depressão. A expressão *noir* não foi cunhada nessa altura. Era uma palavra com uma história e foi por isso que foi escolhida para designar estes filmes. Daí que o rigor imponha que se fale *em film noir americano*, como o título do artigo de Chartier deixa desde logo bem claro ao declarar que os americanos também fazem filmes *noirs*.

A expressão tal como foi usada nos dois artigos franceses não se refere, por isso, a um sub-género gráfico, seco, não idealizado, dos romances *hardboiled*, associada pelos críticos literários aos escritos de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, entre outros - ficções que mudam o foco narrativo do detective, estranho ao crime, para alguém directamente envolvido, como a vítima, o suspeito, ou até o criminoso. O estabelecimento da ligação entre o uso da expressão pelos críticos parisienses e estas obras literárias faz parte da construção do *film noir* como objecto académico e como domínio capaz de engendrar as suas próprias invenções. Frank e Chartier não podiam estar a referir-se à *Série noire* dirigida por Marcel Duhamel, como Alain Silver e Elizabeth Ward defendem⁽⁴¹⁾ (isto é, como se esta colecção já tivesse publicado títulos de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, e James M. Cain, autores que estiveram envolvidos ou foram adaptados em muitos filmes *noir*). Duhamel só escreveu uma introdução para a série que estabelece uma relação com um cinema que traduz em gestos, a angústia e a violência dos livros, em 1948, dois anos depois dos dois artigos pioneiros sobre o *film noir* americano terem sido publicados. Chandler só foi publicado pela primeira vez na colecção em 1948 e Hammett e Cain em 1949. Tal não quer dizer que estes autores não fossem conhecidos em Paris já desde os anos 1930 e ainda que Frank e Chartier não mencionem a colecção *Série noire* nos seus textos, é possível que a conhecessem, dado que começou a ser publicada em 1944.

Como Charles O'Brien comprova, ao falarem no *noir* vindo dos EUA, os críticos estabeleciam em vez disso uma relação que só pode ser entendida tendo em conta o contexto da crítica de cinema francesa da época. O termo tinha sido usado em jornais e revistas dos anos 1930 e 40 em relação a filmes como *Crime and Punishment* (*Punição*, 1935), *Les Bas-fonds* (*O Mundo do Vicio*, 1936), *Pépé le Moho* (1937), *Le puritain*

⁽⁴¹⁾Cf. Silver e Ward, *Film Noir*, p. 1.

(1938), e *Le Jour se lève* (*Foi uma Mulher que o Perdeu*, 1939)⁽⁴²⁾. Usado com um sentido usualmente pejorativo, *film noir* designava filmes considerados tenebrosos, que mostravam fracassos humanos, corrupções e crimes. Eram lamentos pela vida, de atmosfera sombria, sacrílega, alimentados pelo desalento. Esta ligação histórico-crítica foi sendo apagada nos escritos posteriores sobre o *noir*. Mas foi esta mesma contemplação das trevas que Chartier e Frank viram nos filmes americanos que comentaram.

Esta genealogia é esclarecedora, mas não resolve o problema. Como algumas das suas histórias, o *film noir* é um mistério sem solução, um género que resiste à coerência. Com efeito, "como conceito o *film noir* procura homogeneizar um conjunto de fenómenos distintos e heterogéneos"⁽⁴³⁾. Schatz demarca-o assim, em termos visual e temáticos, sem o definir com exactidão:

"film noir ("cinema negro") refere-se a dois aspectos inter-relacionados: visualmente, esses filmes eram mais escuros e de composição mais abstracta do que a maioria dos filmes de Hollywood; tematicamente, eram consideravelmente mais pessimistas e brutais na sua apresentação da vida americana contemporânea do que os filmes de *gangsters* do início dos anos 1930 alguma vez tinham sido"⁽⁴⁴⁾.

O *film noir* expôs a ansiedade social da época, mas sem revelar uma visão uniforme ou recorrer a formas idênticas. Mecanismos narrativos como o uso de narrações em *voz-offe flashbacks* são por vezes considerados como elementos definidores do género, assim como os grandes planos, retratos, reflexos, e distorções, são considerados motivos visuais. A verdade é que, como se concluiu em relação às tradições artísticas, estes elementos narrativos e estes motivos visuais não são prevaletentes

⁽⁴²⁾ Charles O'Brien, "Film Noir in France: Before the Liberation", *Iris*, n.º 21, 1996, pp. 7-20.

⁽⁴³⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 154: "as a concept *film noir* seeks to homogenize a set of distinct and heterogeneous phenomena".

⁽⁴⁴⁾ Schatz, *Hollywood Genres*, p. 112: "*film noir* ('black film') refers to two interrelated aspects: visually, these films were darker and compositionally more abstract than most Hollywood films; thematically, they were considerably more pessimistic and brutal in their presentation of contemporary American life than ever the gangster films of the early 1930s had been".

ou exclusivos. *Pickup on South Street (Mãos Perigosas, 1953)*, por exemplo, é cru e não tem a sofisticação técnica destes efeitos fotográficos. Todavia, o comunista sob o qual se abate a demência e a ansiosa relação com a autoridade dão-lhe um enquadramento político invulgar e pessimista, em pleno McCarthyismo. A aceitação das diferenças evidentes entre os filmes *noir* implica uma reflexão sobre a complexidade da interação e combinação criativas de elementos genéricos ou convenções, aquilo que permite congregar obras num determinado gênero. Neale menciona três pontos-chave acerca deste uso inventivo de repertórios de convenções:

"O primeiro é que o repertório de convenções genéricas disponíveis em qualquer ponto no tempo está sempre *em* produção em vez de ser simplesmente *re*-produzido, mesmo nos mais repetitivos filmes, gêneros, e ciclos. [...] O segundo ponto é que qualquer repertório genérico ultrapassa sempre, e portanto nunca pode ser esgotado por, qualquer filme individual. [...].

O terceiro ponto, por outro lado, é que os próprios repertórios genéricos podem ser pelo menos parcialmente compatíveis"⁽⁴⁵⁾.

Uma prova de como certas convenções foram reintegradas e repensadas nestes filmes é o interesse que o feminismo manifestou pelo *film noir*. Este interesse não pode ser atribuído simplesmente ao contexto histórico, pós-Segunda Guerra Mundial. Esse contexto esclarece porque é que as difíceis, e muitas vezes falhadas, relações amorosas retratadas nestes filmes foram interpretadas como reflexos de uma mobilização militar que destruiu a vida familiar e fez com que o regresso dos homens fosse visto com suspeita. Contudo, directa ou indirectamente, este tema está presente noutros filmes da época como *The Best Years of Our Lives (Os Melhores Anos das Nossas Vidas, 1946)*. O que está em geral ausente dessas outras obras é o questionamento dos papéis normativos e regulados para os gêneros sexuais. A convenção da mulher calculista

⁽⁴⁵⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 219: "The first is that the repertoire of generic conventions available at any one point in time is always *in* play rather than simply being re-played, even in the most repetitive of films, genres and cycles. [...]. The second point is that any generic repertoire always exceeds, and thus can never be exhausted by, any single film. [...].

The third point, on the other hand, is that generic repertoires themselves can be at least partly compatible".

e perigosa poderá ter vindo do filme gótico, mas aparentemente a sua função mudou no *film noir*. No entanto, olhando com mais atenção, também aqui unidade (ou consistência) não é sinónimo de uniformidade (ou constância). Ainda que muitos destes filmes tenham questionado a ordem patriarcal, não o fizeram sempre através do uso da mulher fatal, como é patente em *Laura*.

No *film noir*, a investigação policial torna-se menos relevante do que o mergulho no mistério e no perigo. *Murder, My Sweet* (O Enigma, 1944) ilustra esta opção, através de uma estrutura que intercala a narrativa com os sonhos e pesadelos do investigador, convertendo a investigação numa pesquisa interior e subjectiva. Cada filme requer um reajuste, uma nova definição do género, desta forma negando qualquer hipótese de homogeneidade. Este género é inseparável dos filmes descritos como tal, mas não um corpo uniforme de filmes similares. Claramente, isto não é verdade em relação a outros géneros cinematográficos, que podem ser mais ou menos abertos, mas são passíveis de ser *conhecidos*. Tem sido esse o trabalho de uma crítica de género que procura estabelecer cânones⁽⁴⁶⁾. Mas o *noir* permanece desconhecido, indomável, em conformidade com o seu universo artístico. Foram os atributos destes filmes que pediram atenção e que levaram a que fossem identificados como um grupo atravessado pela mesma singularidade. Este é, portanto, um género que pertence menos à história do cinema e mais à história da crítica de cinema⁽⁴⁷⁾.

4. O reconhecimento da singularidade

A noção de género, como a de autor, desafia as divisões e hierarquias da arte⁽⁴⁸⁾. No cinema, esta aproximação conceptual entre género e autor sobressai através da maneira como a crítica de género se posicionou como uma alternativa, e não como uma mera oposição, à crítica de autor. Por isso, Naremore aproxima a função-autor, definida por Michel Foucault, à função-género⁽⁴⁹⁾. O trabalho do académico americano questiona o

⁽⁴⁶⁾Neale, *Genre and Hollywood*, p. 253.

⁽⁴⁷⁾Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom", p. 26.

⁽⁴⁸⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 22.

⁽⁴⁹⁾ Naremore, *More than Night*, p. 11.

film noir no seu contexto em vez de procurar uma definição definitiva que resolva as suas incongruências. Não se pense, porém, que esta abordagem exclui o conceito de género. O conceito passa antes a ser entendido como parte de um método de interpretação. Foucault nota que apagar o autor revela a função-autor, a função dentro da qual algo como o autor pode existir:

"Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto - um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades.⁽⁵⁰⁾

De acordo com o filósofo e historiador francês, os autores passaram a ser nomeados e reconhecidos para controlar as leis da interpretação. No caso do autor, estas leis são regidas pela intencionalidade confessada e pelos dados biográficos, e tornam secundárias a estrutura interna das obras. Logo, substituir "autor" por "género" põe também em causa, até determinado grau, a pluralidade interpretativa, a multiplicidade de sentidos potenciada por cada obra. É disto que a singularidade do *film noir* o resgata. Por ser um grupo sem características unitárias, com obras inscritas também noutros géneros, o *noir* é constituído por filmes que resistem ao fechamento provocado pela nomeação de um autor, numa acepção individual, ou pela menção de um género, numa acepção restrita. Estas obras pedem para ser lidas assumindo a sua abertura e ousadia associativa. Interpretar torna-se uma forma do espectador-crítico responder às intrincadas e ricas camadas das obras - polisémicas e singulares, irredutíveis a apenas uma leitura, profundas como um abismo^{50 (51)}. Em *The Maltese Falcon (Reliquia Macabra, 1941)*, o falcão dourado ornamentado com pedras preciosas é um objecto que obceca, que invade

(50) Michel Foucault, *O Que é um Autor?* [1969], trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Carneiro, 2.ª ed., Lisboa, Vega, 1992, p. 47.

(51) Para uma reflexão próxima desta linha de pensamento, sobre a relação entre a vertente regulamentar do género e um *tipo* de leitura particular de uma obra, ver Derrida, "The Law of Genre", trad. Avital Ronell, *Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 1, 1980, pp. 55-81. Obrigado a Fernando Matos Oliveira por esta referência.

os sonhos, uma imagem de uma posse material que se apossa das pessoas, pesando na sua existência. O jogo de palavras é fértil, expressando estas ideias sem parecer demasiado elaborado, parafraseando mesmo o Acto IV de *A Tempestade* de William Shakespeare, neste diálogo entre o detectives Tom Polhaus (Ward Bond) e Sam Spade (Humphrey Bogart) quando o primeiro pega na estatueta:

"TOM POLHAUS: Heavy. What is it?

SAM SPADE: The, uh, stuff that dreams are made of".

As relações entre os filmes como obras de arte singulares e as propriedades genéricas são variadas. Logo à partida, "[q]ualquer filme (como qualquer texto, elocução, ou instância de representação) pode participar em vários géneros ao mesmo tempo. De facto, é mais comum um filme fazê-lo do que não o fazer"⁽⁵²⁾. Estes filmes não só misturam elementos de diversos géneros como o fazem de um modo tão heterogéneo que inevitavelmente confirmam que o *film noir* é um fenómeno que agrega facetas incongruentes e discordantes⁽⁵³⁾ 54 55. Esta incongruência e discordância torna-se explícita nas discrepantes classificações genéricas dos filmes. Neale, um historiador de cinema, considera *Mildred Pierce* (*Alma em Suplício*, 1945), uma obra considerada por investigadores do género como um *film noir*⁽⁵⁴⁾, como um *woman's film*⁽⁵⁵⁾. Podemos argumentar, com Pam Cook⁽⁵⁶⁾, que se trata de um filme pertencente aos dois géneros. Lançado pela indústria como uma obra dirigida às mulheres, *Mildred Pierce* coloca em contraste a presença feminina central associada ao *woman's film* com o tom sombreado e carregado do *film noir*, que Cook vê como masculino e hegemónico.

⁽⁵²⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 25: "Any film (like any text, utterance or instance of representation) can participate in several genres at once. In fact, it is more common than not for a film to do so."

⁽⁵³⁾ *Ibidem*, p. 173.

⁽⁵⁴⁾ Ver, e.g., Naremore, *More than Night*, pp. 230, 262.

⁽⁵⁵⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 188.

⁽⁵⁶⁾ Pam Cook, "Duplicity in *Mildred Pierce*", in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, Londres, BFI, 1978, pp. 22-34. Ainda que a sua interpretação exagere o modo os dois géneros colidem no interior do filme e a sua análise contenha omissões que põem em causa alguns aspectos da sua leitura - ver David Bordwell, "Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in *Mildred Pierce*", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 6, n.º 2, 1992, p. 195.

Os textos de Nino Frank e Jean-Pierre Chartier reconhecem a singularidade dos filmes que analisam criticamente. É por isso produtivo revisitar estes artigos. Frank começa por referir uma série de obras que admira, incluindo *Citizen Kane* (*O Mundo a Seus Pés*, 1941) e *The Little Foxes* (*Raposa Matreira*, 1941), mas foca-se num conjunto de filmes policiais, que incluem *Laura* e *Double Indemnity*. Para ele, estes filmes pertencem mais precisamente ao género da aventura criminal ou da psicologia criminal, de que ele acha que Dashiell Hammett é um exemplo expressivo na literatura. *Laura* parece-lhe pouco original, mas tem uma narrativa complexa, um escritor perverso, vulgar mas divertido, e tem acima de tudo um detective com uma intensa vida emocional. Nos outros três filmes que ele discute, *Double Indemnity*, *The Maltese Falcon*, e *Murder, My Sweet*, o detective não é um mero mecanismo, mas o centro. Ele observa que os filmes terminam com cenas duras e misóginas, como em muitos romances policiais americanos da época - especialmente *The Maltese Falcon* e *Murder, My Sweet*. Neles encontramos a mesma crueldade punitiva para com as heroínas, que pagam inteiramente pelas transgressões que lhes são atribuídas, mesmo quando a sua responsabilidade é nula. Em *The Maltese Falcon*, Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) é responsabilizada e castigada por ter matado Miles Archer (Jerome Cowan) quando não o fez. Em *Murder, My Sweet*, Grayle (Miles Mander) mata a esposa, Helen Grayle (Claire Trevor) conhecida como Velma Valento, a mulher que Marlowe (Dick Powell) foi contratado para encontrar. Frank vê Brigid e Velma como projecções da insegurança masculina, o que aponta para uma visão que localiza a misoginia não nos filmes em si, mas nos homens com os quais os filmes se alinham narrativamente. Segundo ele, encontramos em *Double Indemnity* uma violência exercida sobre as mulheres semelhante àquela de que Brigid e Velma são vítimas - mesmo se Phyllis é morta por Walter depois de disparar sobre ele, para sermos exactos. O crítico comenta que em *Double Indemnity*, um filme cuja produção foi aceite pela Administração do Código de Produção (PCA) depois desta instituição ter rejeitado diversos argumentos a partir dos escritos de Cain⁽⁵⁷⁾,

⁽⁵⁷⁾Esta aceitação corresponde a uma abertura da censura americana em relação às produções de Hollywood que aconteceu durante os anos de guerra, que começa com *The Outlaw* (*A Terra dos Homens Perdidos*) em 1943 e termina com *Double Indemnity* em 1946.

não há mistério. A narrativa desenvolve-se em *flashback* a partir das palavras de Walter, focando a atenção dos espectadores, não na expectativa de uma resolução, mas naquilo que cada personagem tem de distinto. Daí o elogio que encontramos no texto à direcção de Billy Wilder e ao argumento de Wilder e Chandler por detalharem habilmente os motivos e as reacções das personagens. Desta forma, o artigo argumenta que estes filmes *noir* não são vulgares dramas policiais. O enredo, a acção violenta e emocional, têm menos importância do que a sucessão de expressões e gestos que dão a ver a verdade das personagens. Em comparação, as figuras de outros filmes policiais parecem bonecos sem vida, ou com uma vida emprestada como se fossem marionetas. Para Frank, este pequeno grupo de filmes mostra a vida na sua crueldade, naquilo que ela envolve de luta pela sobrevivência, dando espessura às personagens através de um realismo psicológico inexorável. Esta descrição liga estes filmes ao realismo gráfico, intransigente, dos *noirs* franceses, embora Frank não estabeleça esta ligação. Chartier viria a fazer esse trabalho três meses depois.

O artigo de Chartier é mais preciso, detalhado, claro, e atento do que o de Frank. A sua utilização da expressão *film noir* é também menos vaga. Os seus três objectos de análise crítica resultam num grupo mais variado que abdica da associação do *film noir* ao filme policial. *Double Indemnity* e *Murder, My Sweet* permanecem no escrito de Frank, mas a lista é completada com um drama sobre um alcoólatra, *The Lost Weekend* (*Farrapo Humano*, 1945), realizado pelo mesmo Billy Wilder que dirigiu o primeiro filme. Falando dos policiais, o crítico nota que neles quase todas as personagens são venais, e as mulheres são particularmente monstruosas, mas que há uma rapariga virtuosa em ambos os filmes, Lola (Jean Heather) em *Double Indemnity* e Ann (Anne Shirley) em *Murder, My Sweet*. Ele chama a atenção para o papel central da atracção sexual, que a censura americana não permitia que fosse consumada no ecrã e que acaba por condenar as personagens, fortalecendo o pessimismo e o desespero que as marcam. A atracção não é apenas carnal, mas tem um sentido obsessivo e fatal direccionado para o crime. Se o modo como Phyllis desapossa Walter do seu livre arbítrio em *Double Indemnity* fosse ainda mais sublinhado no seu erotismo, isso tornaria a relação entre eles demasiado límpida, mostrando-o a ele como presa sob o controlo completo dela. O filme opta pela ambiguidade, preservando zonas de sombra, aspectos incertos. A Velma de *Murder, My Sweet* é uma criminosa, mas Phyllis é uma

psicópata, não conseguindo controlar o seu comportamento violento precisa de alguém como Walter. Chartier prolonga a sua reflexão discutindo *Murder; My Sweet* como adaptação de *Farewell, My Lovely* de Raymond Chandler. Não se trata de um *whodunit*, um esquema narrativo que oferece pistas com vista à identificação final do criminoso, mas de um *thriller*. Quer dizer, trata-se de uma obra que procura causar ondas repentinas de emoção, neste caso criando uma atmosfera de medo do desconhecido. É precisamente o desconhecimento que torna o perigo mais ameaçador, fazendo os espectadores estremecerem, apreensivos. De modo idêntico, o artigo analisa a progressão narrativa de *Double Indemnity*, co-escrito por Chandler, destacando o seu carácter psicológico. A história contada por Walter em retrospectiva provém de um homem que fala debaixo do peso da culpa e acentua os mecanismos psicológicos através dos quais o protagonista é arrastado para o mundo do crime. A acção torna-se interior, crível, tomando a forma de um conto sórdido de um homem da lei que cede à sedução feminina e ao apelo do crime perfeito, num percurso sinuoso que envolve também um investigador amigo de Walter. Segundo Chartier, a superioridade de *Double Indemnity* deve-se em grande parte ao texto de origem da autoria de Cain. Ele acrescenta que a mão de Wilder é evidente no filme, nomeadamente no uso da narração na primeira pessoa (que o realizador também emprega em *The Lost Weekend*, que será analisado mais à frente). Como já foi indicado, Chartier estabelece uma relação directa entre a escola francesa do *film noir* e a americana, a primeira com uma abordagem mais meditativa, objectiva, e distanciada, a segunda com uma abordagem mais realista, subjectiva, e envolvida. Nas obras francesas como *Le Quai des brumes* (*O Cais das Brumas*, 1938) ainda há lugar para a esperança, para a miragem de um outro mundo, menos atroz. Já as obras americanas são habitadas por monstros aparentemente sem redenção possível, que se parecem comportar simplesmente de acordo com a inclinação para o mal dentro delas. São personagens sem vontade, que não vêem alternativas, que não atraem a nossa compaixão, e para as quais está reservado um castigo imediato. Os filmes americanos não são mais *noir* do que os franceses. Conseguem apenas sê-lo com uma sensibilidade diferente.

5. Uma obra negra

Com base nas publicações de Frank e Chartier, o grupo inicialmente considerado como *film noir* americano em 1946 incluía *Double Indemnity*, *Laura*, *The Lost Weekend*, *The Maltese Falcon*, e *Murder, My Sweet*. *The Lost Weekend* desapareceu na maioria dos escritos posteriores⁽⁵⁸⁾. O influente livro de Borde e Chaumeton não o categoriza como um *noir* canónico, mas sob o título "tendências sociais" na lista geral⁽⁵⁹⁾, escrevendo que o filme foi classificado: "um pouco superficialmente, como pertencente ao género *noir*, sem dúvida por causa das cenas de hospital e da descrição do *delirium tremens*. Estranheza e crime, no entanto, estavam ausentes dele, e a psicologia do bêbado ofereceu um dos exemplos mais clássicos que existem da onipotência do desejo rudimentar"⁽⁶⁰⁾.

Esta exclusão demonstra o modo como apenas uma década depois das palavras de Chartier, a teorização do *film noir* abafou elementos, aspectos, e obras que não permitiam a estabilização de uma definição do género. Esta tentativa de refrear o selvagem, de acalmar o tempestuoso, de contornar a voragem, é particularmente notória em relação a este filme. É um exemplo de como "em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos"⁽⁶¹⁾. Esta obra pode ser considerada o *noir esquecido*, aquele que demonstra como o discurso sobre o *film noir* tem sido controlado, exorcizando os seus demónios ferozes.

Este ensaio, cujo propósito é mais teórico do que analítico, aponta a necessidade de uma análise detalhada destas obras. Na tentativa de apresentar um exemplo desta análise, ainda que limitada pelo objectivo geral desta investigação, seguem-se alguns apontamentos de análise

⁽⁵⁸⁾ Naremore, "American Film Noir: The History of an Idea", p. 15. Na enciclopédia *Film Noir*, Silver e Ward não listam esta obra como *film noir*.

⁽⁵⁹⁾Borde e Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, pp. 161,163.

^m*Ibidem*, p. 114: "somewhat superficially, as belonging to the noir genre, doubtless because of the hospital scenes and the description of delirium tremens. Strangeness and crime, however, were absent from it, and the psychology of the drunk offered one of the most classic examples there are of the all-powerfulness of a rudimentary desire".

⁽⁶¹⁾ Foucault, *A Ordem do Discurso* [1971], trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997, p. 9.

sobre *The Lost Weekend*. Chartier sugere que o filme remete para o *film noir* francês de obras como *La Bête humaine* (*A Fera Humana*, 1938). Aproximando-se do realismo poético desses filmes, Wilder insistiu em filmar todas as cenas exteriores em Nova Iorque, apostando numa dimensão realista expressiva. Isto é notório na sequência em que Don Birnam (Ray Milland) caminha aflito, rua após rua, encontrando todas as lojas fechadas no feriado judaico Yom Kippur. Sem dinheiro, Don não consegue vender a máquina de escrever nem sequer pedir uma bebida fiada. Para além do seu andamento cambaleante, o seu débil e atormentado estado é reflectido no fundido-encadeado dos planos, que se sobrepõem e sucedem sem a sugestão de um ponto de chegada.

O crítico francês afirma que as impressões de insanidade, de um vazio sem sentido, deixadas por este drama sobre um escritor nas garras de um vício o tornam numa experiência deprimente. Acrescenta ainda que o Don é ajudado por uma jovem encantadora, Helen St. James (Jane Wyman), no caminho para a sobriedade - o que permite que o filme encerre, de alguma maneira, com um beijo. Chartier não fala nisso, mas é de observar que o final é ambíguo, não afastando em definitivo a possibilidade de suicídio que o protagonista introduz logo no segundo *flashback* da sua história com Helen. São exactamente opções como esta que justificam a inclusão da obra no *film noir*. Don troca o casaco de pele de leopardo de Helen por uma pistola numa loja de penhores. Ela interrompe a tentativa de suicídio, mas ele retira a arma das mãos dela e guarda-a no bolso. O perigo deixa de estar visível, mas persiste, escondido. A desgraça iminente pode ser mais angustiante do que a desgraça acontecida.



Fig. 1.



Fig. 2a.

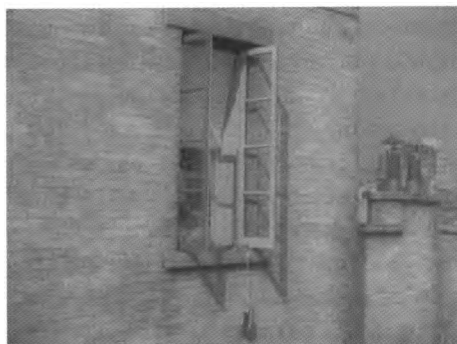


Fig. 2b.



Fig. 3a.

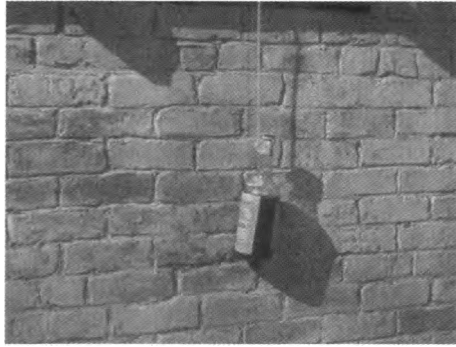


Fig. 3b.



Fig. 4.

Há outros detalhes dignos de nota. A figura predominante em *The Lost Weekend* é o círculo. Na primeira visita ao bar de Nat (Howard Da Silva), Don contempla as marcas circulares que o copo deixa no balcão, dizendo que "o círculo é a perfeita figura geométrica, sem princípio nem fim". A imagem dos círculos no balcão é usada duas vezes para assinalar a quantidade de bebida que Don ingeriu: na primeira vez vemos seis círculos, na segunda vez o dobro (fig. 1). Como noutros filmes *noir*, o círculo é vicioso e Don está encerrado nele. Esta prisão que faz com que cada gesto seja um gesto perdido porque repetido é sublinhada através da estrutura circular do filme, que termina como começa.

No princípio, a câmara roda em panorâmica para a direita e avança em *travelling* para a frente, da imensa paisagem citadina (fig. 2a) para a janela de um apartamento com uma garrafa cheia pendurada (fig. 2b). (Don está no apartamento a arrumar uma mala com o irmão, tendo em vista uma viagem que continue uma desintoxicação que não está realmente a decorrer. A ideia dele é esconder a garrafa na bagagem.) No fim, depois de Don decidir escrever acerca do seu fim-de-semana infernal, são as suas palavras em *off* que acompanham imagens semelhantes, mas na ordem inversa: um *travelling* para trás e para baixo mostra Don a fazer a mala e a olhar para a janela (fig. 3a) e depois dá um enfoque maior à garrafa suspensa (fig. 3b), seguido de um fundido para uma panorâmica para a esquerda. A imagem de Nova Iorque que fecha o filme (fig. 4) é exactamente igual àquela que o abre (fig. 2a) depois do genérico. Mas a última sequência demonstra uma outra consciência e é moldada pelo ponto de vista da personagem principal. A fusão de dois planos em vez da utilização fluída de apenas um traz à lembrança a sequência da deambulação pelas ruas e coincide com um destaque dado à garrafa que não acontece no início. Don está condenado à repetição, ao esquecimento, à perdição, mas agora parece estar pelo menos ciente da sua condição. Seja como for, o fantasma da auto-destruição, que paira sobre outros exemplos do *film noir*, surge em *The Lost Weekend* com uma força desmedida. Porque é uma destruição de si que não se faz por meio de outra pessoa.

6. Existente e imaginado

O *film noir* é um género que emergiu a partir da leitura crítica de alguns filmes, em vez de uma categoria genérica que descreve e enquadra a produção e fruição de obras cinematográficas. A singularidade destes filmes pediu um género que lhes desse sentido. Foi a este pedido que o crítico francês Nino Frank acedeu quando utilizou o termo *film noir* para falar sobre estas obras americanas em 1946 na revista *L'Ecran français*. O género nasceu desta necessidade, ou melhor, desta solicitação que pedia uma solução conceptual. Inicialmente, o género não teve como suporte nem os hábitos industriais nem o conhecimento dos espectadores, como viria a acontecer depois com o *neo-noir*. Este conceito genérico não existia para os produtores e espectadores nas décadas de 1940 e 50.

Nessa altura, nenhum estúdio americano produziu um filme deste género como se produzisse um musical, nenhum espectador se dirigiu a uma sala de cinema para ver um filme *noir*. Trata-se de um género imaginado.

Sugerindo esta conclusão, Naremore defende que *o film noir* é um género que faz parte da história do cinema, mas que pertence também à história das ideias⁽⁶²⁾. Não admira portanto que não haja um consenso canónico em relação às obras que o constituem. Como Neale elucida, "há uma diferença entre filmes que são delineados para se conformarem, mesmo que de modo geral, a categorias, expectativas, e modelos pré-existentes, e aqueles [...] que não são"⁽⁶³⁾. Os filmes deste segundo grupo são *genericamente marcados* e contrastam com os *genericamente modelados* que pertencem ao primeiro agrupamento. Usando esta terminologia, as obras do *film noir* podem ser descritas como genericamente marcadas. Frank e Chartier viram algo de singular nesses filmes ao qual deram um nome evocativo. Não admira que "*noir*" tenha passado para o inglês sem ter sido modificado do francês original, confirmando o seu carácter único. Como ideia, *o film noir* ganhou vida própria e encontrou um lugar na linguagem crítica e técnica do cinema. Consequentemente, tornou-se reconhecida pelos artistas e pelos espectadores, extravasando o seu contexto original, no qual não pode ser fechado, ao qual não pode ser restituído, sem que isso reduza o seu impacto ao longo das décadas seguintes. É esse desenvolvimento que revela este género como uma categoria dinâmica, relacional, entre tempos e lugares, que os filmes redefinem.

Ver estes filmes pelo prisma do género pode conduzir a um fechamento numa categoria normativa, quando tais normas ficam sempre por confirmar dada a diversidade das obras. Pelo contrário, um entendimento daquilo que motivou a imaginação do *film noir* conduz à afirmação de que o que eles representam é o invulgar, o peculiar, o raro. Analisar estes filmes em detalhe, com a consciência deste género criticamente inventado, é uma tarefa que ainda está por fazer. Por agora, o que este ensaio demonstrou é a necessidade premente de tal análise,

⁽⁶²⁾Naremore, *More than Night*, p. 11.

⁽⁶³⁾ Neale, *Genre and Hollywood*, p. 27: "there is a difference between films which are designed to conform, however broadly, to pre-existing categories, expectations and models, and those [...] which are not".

de um regresso a estes filmes sombrios e magnéticos⁽⁶⁴⁾ - uma análise e um regresso que recaiu sobre *The Lost Weekend*, o filme *noir* excluído exactamente por não encaixar nas normas atribuídas mais tarde ao *film noir*.

No presente, os filmes deste género são identificáveis, nomeadamente no seu interesse pela subjectividade opaca e disjunta dos protagonistas, que se reflecte de forma particular nos aspectos visuais, sonoros, narrativos, e performativos de cada filme. Esta identificação é, numa primeira aproximação, muito útil. Ir mais fundo, até ao negro das obras, põe em causa a noção estável do *noir* como género, revelando diferenças interiores que são confirmadas por indícios históricos e estéticos. Os filmes surgem então na sua particularidade - pertencem a uma categoria com uma contradição central, reconhecida mas indefinível. "Foi sempre mais fácil reconhecer o *film noir* do que definir o termo"⁽⁶⁵⁾, escreve Naremore. Foi em consonância com este pensamento que este texto olhou de novo para este género (e para os seus filmes), articulando o modo como a sua existencia é inseparável da imaginação que o reconheceu e nomeou⁽⁶⁶⁾.

⁽⁶⁴⁾ Para um exemplo deste trabalho analítico que está a ser conduzido por alguns académicos, ver Andrew Kievan, "The Purpose of Plot and the Place of Joan Bennett in Fritz Lang's *The Woman in the Window*", *CineAction*, n.º 62, 2003, pp. 15-21.

⁽⁶⁵⁾ Naremore, *More than Night*, p. 9: "It has always been easier to recognize film noir than to define the term."

⁽⁶⁶⁾ Estou profundamente agradecido a Peter Stanfield (Universidade de Kent), especialista neste tópico, pelos perspicazes comentários à versão inicial deste ensaio. Devo-lhe o encorajamento para desenvolver esta investigação, procurando defender a tese de que o *film noir* é um género que é melhor entendido a partir das diferenças irreduzíveis dos seus membros - e não como um grupo de filmes com características idênticas. Desde o princípio que se tornou claro que era necessário fazer uma revisão crítica dos escritos sobre o *film noir* americano, revisitando os seus textos precursores. Estou também grato a Andrew Kievan (Universidade de Oxford) pela ajuda que me concedeu.