

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM  
COMUNICAÇÃO E CULTURA

LUÍS EDUARDO DA CONCEIÇÃO SANTOS

**ABORDAGENS SOBRE O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DA ESTÉTICA NOIR  
PELO CINEMA BRASILEIRO**

SALVADOR

2022

LUÍS EDUARDO DA CONCEIÇÃO SANTOS

**ABORDAGENS SOBRE O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DA ESTÉTICA NOIR  
PELO CINEMA BRASILEIRO**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo R. S. Ribeiro

SALVADOR

2022

Dedico este trabalho ao corpo discente e docente da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, a quem fico lisonjeado por ter feito parte e a quem devo meu desenvolvimento intelectual durante os anos em que estive presente.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação e amizade. Assim como aos professores Júlio César Lobo e Annamaria da Rocha Jatobá Palacios, por seus conselhos durante a fase de pré-projeto e compartilhamento de cultura cinematográfica.

Também gostaria de agradecer aos meus pais, por me apresentarem muitos dos filmes aqui presentes e me acompanharem em várias das sessões dos filmes deste trabalho.

À luz da fria razão, esses autores estão corretos: o noir é uma categoria falaciosa, e nisso podemos estar de acordo. Mas o que não conseguirão negar, jamais, é sua múltipla produtividade: teórica, crítica, cinefílica, industrial. Em última instância, sua argumentação terá sempre de curvar-se à realidade (social, concreta) da existência do noir. Ou do que poderíamos designar, seguindo Krutnik (1991, p. 24), como o "fenômeno noir". Ou seja, o noir não é gênero, nem tom, nem estilo. É um fenômeno, e acima de tudo social (espectatorial). A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a "mística noir". (FERNANDO MASCARELLO, 2006, p. 185)

## RESUMO

Esta monografia pretende realizar uma análise fílmica de filmes dos gêneros noir e neo-noir brasileiros e estrangeiros. Os objetivos são: compreender o que é o cinema noir, suas principais características e quais foram os processos que fizeram uma estética surgida em pressões típicas ao Norte Global chegar, ainda que com atraso, à cinematografia brasileira. Ao final do trabalho, serão expostos os principais temas recorrentes entre os filmes, assim como as similaridades, as diferenças e aquilo que foi ressignificado na passagem do gênero para o Brasil.

Palavras-chave: Cinema noir; Norte Global; Sul Global; cinema brasileiro

## **ABSTRACT**

The following monograph intends to be a film analysis of noir and neo-noir movies, from Brazil and foreign contexts. The goals are: understand what noir cinema is, its main attributes, and the way an aesthetic born in typical situations of the Global North arrived, even with some delay, in Brazilian cinema. In the end, the main themes from the movies will be discussed, as well as the similarities, differences, and what was reinterpreted with the genre's move to Brazilian culture.

Keywords: Noir Cinema; Global North; Global South; Brazilian cinema

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – SUNSET BOULEVARD (WILDER, Billy. 1950)	28
FIGURA 2 – THE LADY FROM SHANGHAI (WELLES, Orson. 1947)	29
FIGURA 3 – LAURA (PREMINGER, Otto. 1944)	29
FIGURA 4 – ODD MAN OUT (REED, Carol. 1947)	29
FIGURA 5 – MURDER, MY SWEETY (DMYTRYK, Edward. 1946)	29
FIGURA 6 – ON DANGEROUS GROUND (RAY, Nicholas. 1951)	29
FIGURA 7 – NIGHT AND THE CITY (DASSIN, Jules. 1950)	29
FIGURA 8 – THE LADY FROM SHANGHAI (WELLES, Orson. 1947)	37
FIGURA 9 – TOUCH OF EVIL (WELLES, Orson. 1958)	37
FIGURA 10 – O ASSALTO AO TREM PAGADOR (FARIA, Roberto. 1962)	38
FIGURA 11 – ROMA, CITTÀ APERTA (ROSSELLINI, Roberto. 1946)	42
FIGURA 12 – TOCAIA NO ASFALTO (PIRES, Roberto. 1944)	42
FIGURA 13 – THE GREAT TRAIN ROBBERY (PORTER, Edwin S. 1903)	43
FIGURA 14 – DANSE SERPENTINE (LUMIÈRE, Louis. 1897)	43
FIGURA 15 – GREED (VON STROHEIM, Eric. 1924)	44
FIGURA 16 – DAS CABINET DES DR. CALIGARI (WIENE, Robert. 1922)	44
FIGURA 17 – LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (BAVA, Mario. 1963)	47
FIGURA 18 – DRESSED TO KILL (DE PALMA, Brian. 1944)	47
FIGURA 19 – THE THIRD MAN (REED, Carol. 1949)	50
FIGURA 20 – MILLER'S CROSSING (COEN, Joel. 1944)	50



## **LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS**

- UCLA - University of California, Los Angeles
- USC - University of South California
- AFI - American Film Institute

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
JUSTIFICATIVA	11
OBJETIVOS	12
Objetivo geral	12
Objetivos específicos	12
METODOLOGIA	13
PERSPECTIVAS	13
<b>DEFINIÇÕES DO GÊNERO NOIR</b>	<b>15</b>
DELIMITAÇÃO DO GÊNERO	15
ORIGENS HISTÓRICAS DO GÊNERO NO NORTE GLOBAL	22
ORIGENS HISTÓRICAS DO GÊNERO NO BRASIL	23
<b>ANOS 40 ATÉ OS ANOS 60, O NOIR CLÁSSICO</b>	<b>25</b>
O CINEMA DE ROBERTO FARIAS	25
NOUVELLE VAGUE, BOCA DO LIXO E CINEMA NOIR	29
O GÊNERO FORA DOS GRANDES CENTROS - TOCAIA NO ASFALTO	31
<b>OS ANOS 70 E 80, O NOIR EM CORES</b>	<b>33</b>
AS CORES NO CINEMA E AS TECNOLOGIAS DAS PELÍCULAS COLORIDAS	33
NOVA HOLLYWOOD E O CINEMA DE GÊNERO	35
AS CORES E OS ANOS 1970 NO BRASIL	37
A PARÓDIA E O PASTICHE, UMA ANÁLISE DE A DAMA DO CINE SHANGHAI, THE LADY FROM SHANGHAI, THE THIRD MAN E MILLER'S CROSSING	38
<b>O NOIR E O BRASIL</b>	<b>42</b>
A IDENTIDADE NACIONAL	42
OS DISCURSOS DE IDENTIDADE NACIONAL NO CINEMA NOIR	43
A LITERATURA BRASILEIRA E O CINEMA NOIR	45
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>48</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma análise fílmica comparativa entre filmes do Norte Global e brasileiros. O recorte temporal brasileiro é tardio, valendo notar que o cinema *noir* só foi introduzido no Brasil quando o cinema moderno já era vigente. Por isso, tratarei de mostrar as pressões artísticas e sociais que criaram a estética *noir* no Norte Global e como isso foi importado para o Brasil, assim como o gênero foi reinterpretado para poder se encaixar em narrativas brasileiras.

Na incipiente literatura sobre o cinema *noir* brasileiro, a maior obra acaba sendo a tese *A dama do Cine Shangai: um filme 'noir' no limbo da história do cinema brasileiro*, de Cristiano Alencar Arrais, onde se analisa um filme específico embebido em um período bastante singular da cinematografia brasileira: o fim da Embrafilme. Como a literatura sobre a ótica que pretendo usar é bastante pequena, terei que usar pesquisas sobre o cinema *noir*, o cinema brasileiro e sobre a relação entre Norte e Sul Global.

### 1.1 JUSTIFICATIVA

A questão é pertinente para a cultura “cinéfila” brasileira. Numa cinematografia marcada pelos filmes que procuram se afastar do comercial e do chamado “cinema de gênero” (o cinema que segue as formas de gêneros já existentes), o trabalho pretende lembrar que existe um pedaço da nossa cinematografia marcado pelo *noir*, compreender como foi possível adaptar os elementos que surgiram de forma externa à cultura brasileira e fazer, ainda que de forma bastante breve, um “cinema *noir* brasileiro”.

Ao referenciar *A Dama do Cine Xangai*, Távora (2018) diz:

‘Filme relativamente atípico da produção cinematográfica nacional do período, embora seja muitas vezes agrupado em um não muito coeso cinema pós-moderno ou maneirista brasileiro, ou como produção de uma nova geração do cinema paulista, esse filme noir acabou tanto alijado da historiografia mais tradicional do cinema nacional quanto, paradoxalmente, tornou-se comumente lembrado especialmente por sua associação ao gênero noir, uma categoria cinefílica normalmente agregadora em virtude dos fãs do gênero, ou seja, *A dama do Cine Xangai* é comumente tratado como espécie de representante nacional de um gênero notoriamente estadunidense (hollywoodiano). (TÁVORA, 2018, p. 28-29)

Ainda que a produção em série desses filmes seja algo típico ao modelo de Hollywood, onde esses filmes tendiam a ser classificados como o “cinema B”, o segundo filme nas sessões duplas, eu iria um pouco mais longe que ele: são filmes essencialmente do Norte Global, eles lidam com a urbanização e os sentimentos pós-Segunda Guerra Mundial. *The Third Man* (Carol Reed, 1949), lida com o trauma do pós-guerra ainda vivo e marcado por uma Viena ainda destruída, já os franceses *Le Dos au mur* (Édouard Molinaro, 1958) e *L'ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958) se debruçam sobre a emancipação feminina possível apenas na década de 50, no pós-guerra, e ainda lidam com os traumas gerados por ela, através de heróis de guerra que agora lidam com a violência fora das trincheiras.

## 1.2 OBJETIVOS

O trabalho teve como objetivo a análise de filmes *noir* do Norte Global com os do Brasil com fins de compreender a adaptação do gênero em filmes brasileiros. Para tornar essa análise possível foi necessário um trabalho de pesquisa sobre os filmes e os contextos históricos e econômicos ao qual eles eram submetidos, compreendendo o funcionamento dos estúdios e dos movimentos artísticos entre as décadas de 1940 e 1990.

Em razão da cinematografia vasta, foi necessário se concentrar em alguns filmes, sendo selecionados para uma análise comparativa, em especial, os filmes *The Third Man*, *The Lady From Shanghai* (Orson Welles, 1947), *A Dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987) e *Miller's Crossing* (Joel Coen, 1990). Para além do maior entendimento acerca da cinematografia brasileira do gênero *noir* e sua relação com os filmes do Norte Global, este trabalho também busca compreender o funcionamento da adaptação de um gênero surgido num período e

em lugares específicos e como ele é reinventado e assume formas novas para entrar nas narrativas brasileiras.

### 1.3 METODOLOGIA

Como o objetivo do trabalho é compreender como uma forma de fazer cinema surgida em contextos tão distintos ao brasileiro chega ao Brasil, será necessário destrinchar o próprio sentido de Cinema Noir, estudando ensaios e livros que tecem sobre o gênero. Para isso, foram previamente escolhidas três fontes: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, de Alain Silver, Elizabeth Ward; *Notes on film noir*, de Paul Schrader e *Film Noir: Análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico*, de Abigail Rito Fragoso.

Para poder comparar os filmes do “Norte Global” com os filmes brasileiros, usei como base as noções adquiridas lendo *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, de Nestor Garcia Canclini, assim como *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, de Stuart Hall. Usei a compreensão do Canclini sobre a cultura de massa e a hibridização para poder atingir a plena compreensão dos processos de adaptação da estética e narrativa noir ao Brasil, já Stuart Hall serviu como uma referência para compreender a criação da identidade no mundo pós-moderno.

Por se tratar de uma pesquisa sobre um assunto vasto como a cinematografia brasileira e *noir*, será necessário fazer um recorte que torne o trabalho possível. Para isso foram adotados alguns procedimentos que têm um sentido metodológico, tais como: análise imanente, contextualização histórica, análise contextual e intertextual. As fontes de pesquisa são os próprios filmes, aos quais tive acesso pelo YouTube e grupos de compartilhamento de torrent, ensaios cinematográficos e livros sobre o cinema noir e antropologia.

### 1.4 PERSPECTIVAS

Com o surgimento de cineastas que atingiram reconhecimento entre os pares, como Guto Parente e Kleber Mendonça Filho, que usam o cinema de gênero de

forma consciente, o chamado “cinema de gênero” passou a ser mais lembrado na cinematografia brasileira. Se antes havia uma certa exclusão de cineastas como José Mojica Marins e Guilherme de Almeida Prado, agora cineastas que se apropriam das convenções de gênero são festejados. Portanto, para a cultura cinematográfica brasileira, é importante revisitar um gênero como o noir e entender como ele influenciou na produção de filmes no Brasil.

Os filmes consumidos pelo público tendem a ser os chamados “filmes de gênero”. A investigação sobre a adaptação de um desses gêneros de forte apelo popular faz entender melhor como funciona a relação do brasileiro com sua representação na tela de cinema. Os filmes analisados tratam de temas sensíveis à cultura brasileira e, compará-los aos filmes do Norte Global, ajudará a compreender melhor como funciona a mídia de massa (neste caso, do cinema) no Brasil.

O trabalho analisa alguns filmes que entraram para um “limbo”, seja acadêmico ou não; filmes que são pouco comentados. Para o futuro, quando outras pessoas tiverem interesse sobre o tema, terão o caminho encurtado por um trabalho que procurou analisar filmes que não tem tanto material para fácil acesso. Há trabalhos acadêmicos (teses e ensaios) sobre filmes brasileiros que se enquadram no gênero. Com as ressalvas possíveis, não é exagero afirmar que é uma das primeiras tentativas de estudo do *noir* como gênero no cinema brasileiro, e não a análises de filmes específicos.

## 2 DEFINIÇÕES DO GÊNERO NOIR

### 2.1 DELIMITAÇÃO DO GÊNERO

O gênero *noir* não surgiu consciente de si, como um movimento articulado em torno de um projeto narrativo ou estilístico. Em vez disso, os filmes que hoje reconhecemos como parte do gênero foram feitos, inicialmente, sem reivindicar explicitamente uma filiação ao gênero, como uma manifestação do inconsciente coletivo presente nos anos 1940. Apenas retrospectivamente esses filmes foram denominados filmes *noir*. A invenção do termo *noir* e a primeira delimitação do que seria o gênero surgem a partir de um artigo de Nino Frank, intitulado “Un nouveau genre policier : l’aventure criminelle” (“Um novo gênero policial: a aventura criminal”, em tradução livre), para a revista *L’Écran Français* (28 de agosto de 1946).

Portanto, esses filmes “*noir*” não têm mais nada em comum com os policiais usuais. Histórias claramente psicológicas, a ação, violenta ou agitada, importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras - portanto, a verdade dos personagens, essa “terceira dimensão” de que às vezes falei aqui. E isso é um grande passo: depois de filmes como esses, os personagens usuais de filmes policiais parecem marionetes. No entanto, nada há a que o espectador de hoje seja mais sensível do que esta marca da vida, da “experiência vivida” e, porque não, de certas atrocidades que realmente existem e que ele não teve, nunca usou para esconder nada; a luta pela vida não é uma invenção presente.<sup>1</sup>

Segundo Alain Silver e Elizabeth Ward (1979) em seu livro *Film noir: an encyclopedic reference to the American style*, são 248 obras canônicas que definem o que seria o cinema *noir*, uma quantidade bem maior do que os sete filmes do artigo original de Nino Frank: “De sete novos filmes americanos, dizemos muitas maravilhas: *Citizen Kane*, *The Little Foxes*, *How Green Was My Valley*, depois *Double Indemnity*, *Laura* e, até certo ponto, *The Maltese Falcon and Murder, my sweet*.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução livre. No original: *Ainsi ces films « noirs » n’ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières du type habituel. Récits nettement psychologiques, l’action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles – donc la vérité des personnages, cette « troisième dimension » dont il m’est arrivé de parler ici même. Et c’est un gros progrès : après les films comme ceux-ci, les personnages des bandes policières usuelles ont l’air de fantoches. Or il n’est rien à quoi le spectateur d’aujourd’hui soit plus sensible qu’à cette empreinte de la vie, du « vécu », et, pourquoi pas, à certaines atrocités qui existent effectivement et qu’il n’a jamais servi à rien d’occulter ; la lutte pour la vie n’est pas une invention actuelle.*

<sup>2</sup> Tradução livre. No original: *De sept nouveaux films américains, on dit monts et merveilles : Citizen Kane, La Vipère, Qu’elle était verte ma vallée, puis Double Indemnity, Laura, et, dans une certaine mesure, The Maltese falcon et Murder, my sweet.*

Com base nesse *corpus*, para Silver e Ward (1979), as características definidoras do gênero seriam:

1. A temática baseada sempre no crime como elemento principal.
2. O tom pessimista e fatalista.
3. Complexidade da trama e uso de flashbacks.
4. História narrada pelo protagonista em voz *off*, usando um tom confidente com o espectador e com construções verbais no pretérito.
5. Uso de relógios, espelhos, portas, janelas e outros objetos característicos como motivos iconográficos
6. Ambientação urbana e noturna.
7. Elementos estilísticos tais como o uso de iluminação *low-key*<sup>3</sup>, lentes grandes-angulares<sup>4</sup> e o corte do big close-up para o plano geral em plongée.

Destrinchando esses elementos chaves para o cinema *noir*, lembrando que, ao se falar de características e definições do gênero não são linhas duras, poucos são os filmes que correspondem a todos os itens dessa lista, mas nenhum foge do tema principal: o crime. Os crimes mais comuns retratados nos filmes *noir* são o assassinato e o roubo, seja separadamente ou em tramas que costumam envolver várias conspirações e traições, como é o caso dos intrincados *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) e *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949). Mas muitos filmes do gênero encontram eco mesmo em crimes não violentos, como bigamia em *The Bigamist* (Ida Lupino, 1953) ou difamação e tráfico de influência em *Sweet Smell of Success* (Alexander Mackendrick, 1957).

Já quanto à tendência fatalista do gênero, em que todos os personagens pagam os preços de suas falhas morais, como em *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) e *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1952), podemos tecer alguns pontos internos aos roteiros pessimistas, como de pressões externas dos anos 1940 e 1950. É possível dizer que o crime não compensa no cinema *noir*, pois as pessoas pagam por seus atos. Ainda que possamos apontar tal recurso do roteiro como uma concessão ao Código Hays, que exigia certa “moralização” nas narrativas

---

<sup>3</sup> Técnica de iluminação usando poucos pontos de luz, para dar um efeito de alto contraste e escuridão.

<sup>4</sup> Lentes com baixa distância focal, que permitem uma grande profundidade de campo e geralmente causam distorções no canto das imagens.



hollywoodianas, para muitos filmes o final trágico é o único caminho aparente para a trama. Em um mundo fictício onde todos estão dispostos a trair e matar, é justificável que todos terminem com cicatrizes, se não mortos. A fatalidade é o fim possível no universo niilista e trágico onde grande parte dos filmes do gênero estão inseridos.

Sobre o recurso da narrativa não linear, mesmo não estando presente em uma grande fatia do gênero, acaba sendo lugar comum a muitos dos filmes e é recorrentemente identificada por Alain Silver e Elizabeth Ward como uma das características do *noir*. As tramas intrincadas, com reviravoltas e mudanças de lados, muitas vezes exigem que a história seja contada quebrando a ordem cronológica dos eventos. Alguns filmes são construídos de tal forma que os flashbacks podem constituir atos inteiros da história, ficando até mesmo impossível imaginar como seriam esses filmes sem tal recurso. Alguns desses filmes são *Criss Cross*, *Out of the Past* e *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), filmes em que a narrativa depende do uso excessivo do flashback, chegando ao ponto de ser difícil dizer o que é “presente”, “passado” e “futuro” nesses filmes.

Outra característica marcante, mas que não é reproduzida em muitos dos filmes do gênero, é o protagonista que narra as suas aventuras em tom confiante ao espectador. Essa narração é feita a partir de um futuro onde a história já foi concluída, assumindo contornos de uma confissão criminal, quando feita pelo próprio protagonista, ou de uma matéria de jornal, quando feita por um narrador onipresente. Ele é utilizado em filmes como *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) e *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), nesse último o narrador apresenta o protagonista, Joe Gillis (William Holden), após a sua morte na primeira cena. Ainda que não seja um elemento difundido em todos os filmes *noir* ou exclusivo do cinema *noir*, o uso da voz off acaba sendo um elemento usado de forma exagerada em pastiches e sátiras, como *The Man Who Wasn't There* (Joel Coen, 2001), *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1989) e *The Naked Gun: From the Files of Police Squad!* (David Zucker, 1988).



Joe Gillis (William Holden) como apresentado pela primeira vez em *Sunset Boulevard*

Outro elemento estilístico recorrente é o uso de signos de forte apelo simbólico como motivos iconográficos. Relógios, espelhos, portas e outros objetos que tenham um significado abstrato como tempo, transformação, culpa e identidade. As portas são elementos recorrentes na sequência surrealista de *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) e relógios na resolução da trama de *Laura* (1944), vidros e espelhos são recorrentes em *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948) e *Odd Man Out* (Carol Reed, 1947). Em *The Lady from Shanghai* os espelhos ocupam parte central no clímax, com as composições confusas refletindo o sentimento do protagonista em relação às revelações finais. Esses elementos tendem a reforçar o sentimento de confusão dos protagonistas.



Em sequência : *The Lady from Shanghai*, *Laura*, *Odd Man Out* e *Murder, My Sweet*

Sobre as locações, o lugar típico do *noir*, as grandes cidades à noite estão presentes em quase todos, sendo digno de nota quando este não é o cenário; não é incomum encontrar definições como “*noir* diurno” ou “*noir* rural” quando os filmes fogem à regra da noite urbana. Nessas definições de filmes *noir* desviantes do seu “lugar natural” se encontram *Chinatown* (Roman Polanski, 1975), um “*noir* diurno”, e *On Dangerous Ground* (John Houseman, 1951), um autêntico “*noir* rural”. Mas, tirando tais exceções, a regra é a cidade durante a noite, sendo até o título de *Night and the City* (Jules Dassin, 1950).



*On Dangerous Ground* e *Night and the City*

Falando em aspectos mais próprios ao cenário e direção de fotografia, o gênero recebeu influência direta do Expressionismo Alemão, tendo mesmo contribuições de cineastas e técnicos que trabalharam no movimento, tendo como grande expoente dessa “importação” o cineasta Fritz Lang, que especializou-se em filmes *noir* quando trabalhou em Hollywood, fazendo filmes como *While the City Sleeps* (1956) e *Beyond a Reasonable Doubt* (1956). Porém existe uma grande diferença entre filmes que se aproximam mais da linguagem do cinema hollywoodiano da época, com cenários mais naturalistas e poucos planos com ângulos incomuns, como *The Maltese Falcon* (1940), e os mais maniqueístas que tendem a usar esses elementos estilísticos de forma mais notável, tais como *The Third Man* e *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).

Ainda que seja possível traçar essas linhas que unificam o gênero, essas definições são extremamente confrontadas, tanto por diretores da época, que rejeitavam a ideia de fazer parte de um movimento ou algo próximo, quanto por autores posteriores como Wheeler Winston Dixon, em seu livro *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Com certa razão, podemos encontrar vários filmes *noir* sem muitos dos elementos apontados acima. Segundo Wheeler Winston Dixon, o *noir* seria mais um sentimento e uma estética que estaria presente e miscigenada em vários filmes com outros gêneros.

O Noir persiste em muitas formas, em muitos gêneros, e é útil observar que, para muitos observadores, o noir em si nunca foi um gênero autônomo, mas sim uma visão de mundo invasiva que atravessou obras em uma ampla variedade de gêneros cinematográficos; faroestes, comédias, filmes de terror e ficção científica, filmes de exploração adolescente e até musicais, para citar apenas alguns dos muitos gêneros que o noir influenciou e continua influenciando até os dias atuais [...] <sup>5</sup> (DIXON, 2009, p. 2)

Como a delimitação do Dixon é muito abrangente, posso usar em parte a delimitação de Mascarello em seu livro *História do Cinema Mundial*, que, apesar bem humorada e aparentemente sem muito rigor, é extremamente útil para os nossos objetivos de entender o que é o cinema *noir*:

---

<sup>5</sup> Tradução livre. No original: *Noir persists in many forms, within many genres, and it's useful to note that for many observers, noir itself was never a stand-alone genre, but rather a pervasive world view that shot through works in a wide variety of cinematic staples; westerns, comedies, horror and science fiction films, teen exploitation films, and even musicals, to name just a few of the many genres that noir has influenced and continues to do so to the present day [...]*

Maiores que esse rol de céticos, apenas o dos convertidos: os divulgadores, os enciclopedistas e os estudiosos seduzidos pelo noir, responsáveis pela transformação do gênero, nas últimas décadas, em um fenômeno cinefílico e acadêmico de vendas nas salas alternativas, livrarias e videotecas americanas. É graças a eles que hoje, indagando a qualquer cinéfilo, este prontamente nos oferecerá sua definição de noir: "Sim, claro, aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em off, com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo etc". Mascaello - A História do Cinema mundial Pg 177 e 178

Mas, para todos os fins, foi essa forma de pensar o *noir* que educou as gerações posteriores do cinema, que realizaram filmes que se pensam já como *noir*. Filmes como *Touch of Evil* e *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), ainda no fim dos anos 1950, já usam da ideia do *noir* como gênero próprio para o subverter. Mas é com a popularização das escolas de cinema a partir dos anos 1960 (principalmente as UCLA, USC, Tisch e AFI<sup>6</sup>), que, com seus quadros de ensinamentos teóricos, vão popularizar entre cineastas e roteiristas a ideia do *noir* como gênero e seus cânones. Com os primeiros cineastas saídos de escolas de cinema, que o noir consciente de si ganha peso no *neo-noir* - denominação usada para filmes que usam da estética e temas *noir* feitos a partir da década de 1970, como *Chinatown*, e *To Live and Die in LA* (William Friedkin, 1985).

Mesmo apontando a falta de um rigor tão grande no que seria de fato o *noir*, é possível traçar uma linha em comum entre filmes de crime que apresentam crimes e investigações como principal elemento de sua trama e que apresentam iluminação e composições expressionistas, assim como filmes posteriores que emulam essa estética. Essas características só seriam possíveis graças ao crescimento dos grandes centros urbanos e um número cada vez maior de pessoas aptas a consumir, o que gerou uma grande demanda por entretenimento, assim como da literatura *hard boiled*<sup>7</sup> e do modelo de produção americano que gerou a necessidade de filmes B<sup>8</sup>, que eram supridos em larga escala por filmes que não demandavam muitos cenários, astros ou grande equipamento de iluminação.

---

<sup>6</sup> University of California, University of South California, Tisch School of the Arts e American Film Institute.

<sup>7</sup> Livros que contam histórias de crimes e que tinham Dashiell Hammett e James M. Cain como alguns de seus principais expoentes.

<sup>8</sup> Durante a chamada "Era de Ouro de Hollywood" (entre as décadas de 1920 à 1960), era comum que as sessões exibissem dois filmes. O primeiro, a principal atração, o "filme A", e a segunda atração, menos prestigiada, o "Filme B".

## 2.2 ORIGENS HISTÓRICAS DO GÊNERO NO NORTE GLOBAL

A explicação encontrada pelos críticos franceses Nino Frank, Jean-Pierre Chartier e Henri-François Rey se sustenta nos efeitos da Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos. Eles creditam aos efeitos da Segunda Guerra Mundial elementos como:

1. A desestabilização da relação entre os gêneros causada pelo contingente masculino na guerra, gerando um sentimento de desconfiança do gênero masculino com as mulheres que fugiriam da figura de subserviência, explicaria a figura da *femme fatale* em muitos desses filmes
2. A importação dos expressionistas alemães, que contribuíram para a estética escura e distorcida do *noir*.
3. O nihilismo natural após o maior conflito armado da humanidade.

Ainda que seja possível discorrer sobre as explicações desses críticos muitas vezes próximas da psicanálise, sendo extremamente subjetivas para explicar alguns elementos centrais do cinema *noir*, como a relação conturbada e de desconfiança entre os gêneros, é inegável que o cinema *noir* reflete muito daquilo que se consolidou durante o séc. XX. Uma vida mais urbana, a maior participação feminina nas atividades econômicas e vida social, o medo gerado por anos do conflito bélico mais sangrento da história seguido pela paranóia da Guerra Fria e o medo atômico em *Kiss me deadly* (Robert Aldrich, 1958).

Por assim dizer, o chamado *cinema noir* é um resultado de várias tensões surgidas durante o século XX no chamado “Norte Global”, conceito geopolítico para distinguir os países industrializados, onde estão centralizadas as decisões e tendências que regem o restante do globo. Ele reflete a vida típica que se instaurou nos países ocidentais, um estilo de vida majoritariamente urbano e industrial, assim como reflete as pressões econômicas e sociais que afetaram os meios de produção cinematográficos. A ampla alfabetização levou à necessidade de atender um público sedento por diversão com literatura sensacionalista, o crescimento na renda das famílias levou ao crescimento do mercado cinematográfico. Esse público cada vez maior e querendo histórias rápidas e violentas fez do *noir*, por seu baixo valor de produção e temáticas criminais, a forma perfeita para o chamado Cinema B.

Por ironia, o cinema *noir* surge na era do Código Hays. O cinema violento e cínico por excelência teve como berço a era mais repressiva de Hollywood. Mesmo que apontemos filmes *noir* de outras nacionalidade além dos EUA, especialmente franceses a partir da década de cinquenta, *Ascenseur pour l'échafaud*, *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955) e *Le Dos au Mur* (Édouard Molinaro, 1958), assim como os ingleses numa sincronia perfeita com os americanos (*Odd Man Out* e *The Third Man*, ambos de Carol Reed), os EUA foram a principal casa desse tipo de cinema. Para contornar as limitações do Código Hays, os filmes *noir* assumiram um aspecto dúbio, sempre colocando de forma sugerida todo sexo, violência e comportamentos considerados desviantes (homossexualidade em *The Big Combo*, prostituição masculina em *Sunset Boulevard*, BDSM em *The Big Sleep*, bigamia em *The Bigamist*).

### 2.3 ORIGENS HISTÓRICAS DO GÊNERO NO BRASIL

Durante a era de ouro do cinema *noir*, durante as décadas de 1940 e 1950, a indústria de entretenimento brasileira se via impactada pela realidade do próprio país. Numa nação de industrialização tardia, salários baixos e baixos índices de alfabetização, o mercado de entretenimento encontrava limitações de público. Por isso, após os anos 1950, durante a grande migração das populações para a área urbana e com a consolidação do estado no território brasileiro promovida primeiro por Kubitschek e posteriormente pelos militares, a situação desse mercado passou a ser mais atraente para produção cinematográfica, com a constituição da EMBRAFILME, empresa estatal de cinema brasileiro, no ano de 1969.

Mas, antes da EMBRAFILME, entre os anos 1930 e 1960, três grandes produtoras de cinema no Brasil se destacaram: Atlântida Cinematográfica, Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Cinédia. Essas três produtoras, com seus contratos com grandes estrelas e produção em série de filmes, adaptaram o formato de negócio de Hollywood para o Brasil. Porém os gêneros que recebiam maior aporte eram os musicais, as comédias (“chanchadas”) e dramas, esses últimos geralmente adaptados de romances ou peças de teatro.

A Cinédia teve seu fim no início dos anos 1940, junto com o inacabado *It's All True*, de Orson Welles. Já a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (das três

grandes empresas, a de vida mais curta) e a Atlântida Cinematográfica foram concorrentes por muito tempo. A Vera Cruz tentou maior diversificação, enquanto a Atlântida buscava seu sucesso fazendo sátiras de grandes sucessos de Hollywood e grande elenco com Oscarito e Grande Otelo, entre outros. Na tentativa da Vera Cruz de fazer filmes diferentes das chanchadas da Atlântida, além de dramas e comédias, houve tentativas de nacionalizar gêneros de Hollywood para o Brasil em ao menos duas obras: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Na Senda do Crime* (Flaminio Bollini Cerri, 1954), sendo esse último provavelmente a primeira incursão brasileira no cinema *noir*.

Mas *Na Senda do Crime* acaba sendo um filme solitário, o único filme *noir* brasileiro feito dentro do pequeno sistema de estúdios da época. A produção de filmes que, se não são efetivamente *noir*, usam conscientemente dos elementos do cinema *noir*, passa a ser considerável a partir dos anos 1960, com os filmes de Roberto Farias, *Cidade Ameaçada* (1960) e *Assalto Ao Trem Pagador* (1962), e com *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla), para citar alguns dos mais importantes. Esses três filmes têm dois pontos em comum: o primeiro é o fato de serem adaptações com maior ou menor liberdade sobre crimes e criminosos reais; o segundo é o fato de serem posteriores a *Touch of Evil* e *O Ascenseur pour l'échafaud*, pulando a era do “noir clássico”, eles já se constituem como filmes pós-modernos, pois demonstram total autoconsciência enquanto filme de gênero e procuram usar de elementos e referências diretas para subverter os cânones. Especialmente *O Bandido da Luz Vermelha*, que se trata de uma verdadeira aventura pós-moderna, que abraça as “invenções” de Godard, mantendo os elementos típicos do cinema *noir* para fazer um filme que tem como principal objetivo desconstruir e remontar tudo o que há de mais básico sobre a narrativa cinematográfica.



### 3 DOS ANOS 40 ATÉ OS ANOS 60, O NOIR CLÁSSICO

#### 3.1 O CINEMA DE ROBERTO FARIAS

Por razões já apontadas, o Brasil foi excluído do período considerado como “*noir* clássico”. As condições brasileiras não eram atrativas para a produção do gênero, sendo *Na Senda do Crime* (1954, Flaminio Bollini) o único encontrado durante a pesquisa. *Na Senda do Crime* é um filme deslocado do restante da filmografia brasileira. O filme narra uma história de crime à moda dos filmes *noir*, mas sem a inspiração dos melhores filmes do gênero e sem prestar atenção à realidade brasileira, vem a ser um filme totalmente desinteressante para a discussão. A obra ainda é ofuscada por *O Cangaceiro* (1953, Lima Barreto) outro filme da Vera Cruz que adaptou um gênero hollywoodiano para o Brasil, mas esse bem sucedido.

O gênero apenas teria sucesso com os filmes de Roberto Farias, *Cidade Ameaçada* (1960) e *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), porém esses dois filmes são mais ligados a filmes como *Ascenseur pour l'échafaud* (1957, Louis Malle) e *Touch of Evil* (1957, Orson Welles). Estes filmes servem como testamento ao que foi a era do *noir* clássico e obras que iniciaram o movimento da Nouvelle Vague (no caso de *Ascenseur pour l'échafaud*) ou foram uma das peças seminais que causaram a agitação em Hollywood que levaria à Nova Hollywood (no caso de *Touch of Evil*). Esse último movimento retardado por causa do poderio econômico do cinema estado-unidense, mas com a pressão artística que daria origem a ele pode ser sentida durante os anos 1960 em filmes de cineastas como Sam Peckinpah, Robert Aldrich e Stanley Kubrick.

Tendo em vista essa proximidade dos filmes de Roberto Farias com essas obras mais contemporâneas a eles, assim como o sucesso em se aproximar da realidade brasileira e a posição desses filmes no Cinema Novo Brasileiro, é válido analisar como essas obras recriam as narrativas do cinema *noir* junto com novas tendências que dariam origem a “Novas Ondas”. Em *Cidade Ameaçada* e *O Assalto ao Trem Pagador*, é importante notar como os filmes avançam em relação a *Na Senda do Crime*, tanto por colocar comentários sociais e a crueza da vida das favelas e subúrbios, como por usar maneirismos estilísticos com consciência, como em suas cenas iniciais.

O prólogo de *Cidade Ameaçada* é uma montagem rápida que mistura imagens de jornais impressos, cinejornais e imagens de procura policial que remetem a *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (Fritz Lang, 1931), enquanto o prólogo de *O Assalto ao Trem Pagador* presta homenagem ao *western*, ao narrar um assalto ao trem, com arroubos de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), porém usando um esquema de planos fechados e cortes rápidos para criar tensão que, se não são tão frenéticos quanto, remetem aos filmes de Sergei Eisenstein. Essas inovações estilísticas também são notadas em *Touch of Evil*, com seu uso de planos-sequência extremamente complexos, o mais famoso o primeiro plano do filme. Já *O Ascenseur pour l'échafaud* usa da voz em off narrando o fluxo de consciência de Florence Carala, personagem de Jeanne Moreau, assim como a trilha de jazz de Miles Davis.

Outra característica que liga os quatro filmes é o uso da imagem do herói do filme *noir*, assim como a sua parceira romântica, a *femme fatale*. Para efeito da nova realidade, eles são remodelados, ganham novos contornos e são subvertidos. Em *Touch of Evil*, Orson Welles usa a sua figura desgastada e obesa para nos oferecer um contraponto daquele herói de filmes como *The Lady from Shanghai*. No filme de 1941, o herói Michael O'Hara, interpretado pelo próprio Welles, é atraente e seduz a *femme fatale* (ou tenta a seduzir), entrando nas conspirações que conduzem a trama do filme. Em *Touch of Evil*, ainda que o herói propriamente dito do filme é Ramon Miguel Vargas, interpretado por Charlton Heston, a análise dessa subversão do herói e da *femme fatale* ficam pelo Capitão Hank Quinlan e a proprietária do club de streap, interpretados por Orson Welles e Zsa Zsa Gábor. Os dois representam uma época gloriosa que ficou no passado, mas que tentam se adaptar ao presente sem atingir o mesmo sucesso, demonstrando a autoconsciência do filme em decretar o fim daquele cinema. A idade chegou para o herói e para a *femme fatale* em *Touch of Evil*.



Orson Welles em *The Lady from Shanghai* e *Touch of Evil*

*Ascenseur pour l'échafaud* também fala de glórias passadas, especialmente das histórias do herói, Julien Tavernier (interpretado por Maurice Ronet), nas guerras imperiais africanas. Mas o filme acaba seguindo outros passos, para além de subverter, o filme torna Julien Tavernier inútil para a trama ao mantê-lo preso em um elevador por quase toda a duração do filme. Louis e Véronique (Georges Pujouly e Yori Bertin) roubam sua identidade e de seu interesse romântico, num jogo metalinguístico de jovens tipicamente parisienses reproduzindo arquétipos de filmes americanos. Porém, de todas as subversões e ressignificações, a mais interessante é a da *femme fatale*, Florence Carala, interpretada por Jeanne Moreau. Seus atos são de uma *femme fatale*, ela trai o marido e planeja o seu assassinato, não diferente de personagens como Phyllis Dietrichson, interpretada por Barbara Stanwyck em *Double Indemity* (Billy Wilder, 1944), mas, diferentemente de outras *femme fatale*, que tendem a ser os personagens mais misteriosos e de quem menos sabemos, a Florence Carala é dada a voz *off* do filme, ela que narra usando o seu fluxo de consciência, e suas ações são plenamente compreendidas, saindo do mistério típico a uma *femme fatale* para a total exposição.

Já nos dois filmes de Roberto Farias, o herói é travestido e adaptado para o Brasil, os dois sendo criminosos (e baseados em crimes reais), mas humanizados e que ganham contornos nobres em suas ações. Em *Cidade Ameaçada*, o Passarinho (Reginaldo Faria) se distancia do retrato de criminosos que protagonizam filmes como *Criss Cross* e *The Asphalt Jungle*, em que o crime é uma escolha pessoal. O filme ganha contornos que o aproximam do drama social dos meninos de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1953). A vida criminosa do protagonista é um reflexo de um país subdesenvolvido que corrompeu a infância do protagonista.

Em *O Assalto ao Trem Pagador*, Tião Medonho (Eliezer Gomes) assume o protagonismo do filme e das ações. Diferente de Passarinho, ele não é tratado como alguém que não faz muito mais do que responder às péssimas circunstâncias que foi exposto, mas como alguém que conscientemente constrói seu caminho. Tião Medonho, mesmo sendo tão pobre quanto Passarinho, tem uma construção de personagem que o aproxima mais dos filmes americanos, chegando ao ápice na cena onde assassina Grilo Peru (Reginaldo Faria), em que ele põe chapéu e sobretudo, emulando o vestuários dos filmes *noir* dos anos 1940. Em *Cidade Ameaçada* apenas os policiais se vestem dessa forma, acentuando a diferença entre Passarinho e Tião Medonho: Passarinho é tratado como um delinquente juvenil, Tião Medonho é um verdadeiro herói de filme *noir*, inteligente e complexo.



Cena de *O Assalto ao Trem Pagador*

Quanto aos papéis femininos nos dois filmes, a *femme fatale* é completamente apagada. Os protagonismos femininos dos filmes ficam por conta de Terezinha (Eva Wilma) em *Cidade Ameaçada* e Zulmira (Luísa Maranhão) em *O Assalto ao Trem Pagador*. As duas são mulheres fiéis aos seus interesses românticos, sem sugerir momentos de dubiedade ou possíveis traições, aceitando a vida de terem maridos criminosos e os ajudando em seus planos, seja de guardar o dinheiro (*O Assalto Ao Trem Pagador*) ou abandonar o estilo de vida (*Cidade Ameaçada*). Quanto a Terezinha, é impossível não encontrar traços de sua personalidade com a de Kathleen Sullivan (Kathleen Ryan) em *Odd Man Out* (Carol

Reed, 1947), procurando soluções e se sacrificando para salvar o homem que ela ama.

Por fim, os dois filmes, em certo momento, apresentam motivos parecidos para os seus protagonistas: filhos. Nos dois filmes os protagonistas expressam acreditar que uma nova geração, desde que bem criada, com dinheiro e acesso aos bens que faltaram aos pais criminosos, crescerão e terão uma vida digna que irá redimir seus pais pelos seus crimes.

### 3.2 NOUVELLE VAGUE, BOCA DO LIXO E CINEMA NOIR

Os movimentos de “nova onda” (tradução literal para *nouvelle vague*) ao redor do globo foram a primeira geração de cineastas cinéfilos. Orientados por um forte pensamento teórico, muito maior do que aqueles que estavam criando (ou descobrindo) a linguagem cinematográfica antes deles, os cineastas das novas ondas eram muitas vezes críticos que começaram a fazer seus próprios filme, como é o caso dos críticos da *Cahiers du Cinéma* (François Truffaut, Jean Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette e outros). Em muito pela proximidade temporal com o fim da era do *noir* clássico, muito desse gênero foi adotado por essas novas ondas, igualmente como outras influências.

Alguns desses cineastas que adotaram o *noir* como referência o fizeram adaptando-o para o cinema moderno sem abandonar de fato suas raízes, como é o caso de Louis Malle em *Ascenseur pour l'échafaud* ou Roberto Farias em *O Assalto ao Trem Pagador*. Outros foram mais extremos e tiraram do seu cinema a narrativa *noir*, ou qualquer tipo de narrativa que siga um caminho de início, meio e fim. Eles desidrataram o gênero, retirando a narrativa tradicional com início, meio e fim definidos, até sobrar apenas ícones típicos ao gênero, isto é: o figurino, a arma, o carro, a cidade, a polícia e o bandido. Assim é o caso de Godard em *À bout de souffle* (1958) e Rogério Sganzerla em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Ambos os filmes usam um espírito de liberdade típico ao seu tempo, com o roteiro sendo escrito enquanto são feitos, num trabalho colaborativo da equipe. Esse método de fazer filme é declarado nos créditos iniciais de *O Bandido da Luz Vermelha*, quando aparece o nome de toda a equipe após o letreiro “um filme de:”. Mas há notáveis diferenças, em primeiro, a diferença de idade entre os dois, o

primeiro filme do Sganzerla foi lançado dez anos após o primeiro filme do Godard, e o Sganzerla usa Godard como referência direta para seu estilo.

*O Bandido da Luz Vermelha*, assim como *Cidade Ameaçada* e *O Assalto ao Trem Pagador*, é feito a partir de crimes reais. Porém o filme de Sganzerla não tem interesse em contar uma história de forma “tradicional”. Assim como Godard, ele tira tudo do filme e deixa apenas ícones: o criminoso, a arma, a polícia, etc. Pode-se questionar se de fato o filme é um *noir*, mas é inegável como o gênero moldou o cinema de Sganzerla e Godard. Para entender melhor como as experiências cinematográficas providas por esses dois diretores têm laços diretos com o gênero, é importante se debruçar sobre as divagações de Sganzerla sobre o cinema moderno.

O cinema moderno defendido por Sganzerla em *Por Um Cinema Sem Limite* conta com cenas longas que misturam estilos e recursos teatrais. Segundo Sganzerla, esses recursos têm como efeito resguardar a liberdade do espectador, lembrando-o sempre que se trata apenas de representação, nunca de “realidade”. Para Sganzerla, esse cinema teria começado com *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940), mas apenas se consolidou plenamente com *Kiss me Deadly*. O cinema moderno apontado por Sganzerla seria uma mistura de documentário e ficção, nunca um ou o outro em estado puro, e talvez por isso o cinema policial, misturando reportagem com ficção, caiba tão bem para a proposta de cinema moderno do Sganzerla.

Em primeiro lugar, o filme se localiza diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstraída e composta em doses, ou seja, obedecendo a uma estrutura cartesiana. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se situa em todos os lugares, posições, e até em dois lugares ao mesmo tempo (montagem paralela)... ao invés de pretender um “ângulo absoluto”, impossível na vida real, busca o “melhor ângulo possível numa situação dada”. Assim, já não há a idealização da realidade, mas a integração com o real. A câmara procura captar os objetos tais como são – destituídos de qualquer aura romântica ou de seus ‘corações românticos’. (SGANZERLA, 2001, p. 17-18)

Seja por proximidade temporal, pelo apelo à “reportagem” trazida pelos temas de crime ou pelos simbolismos pertencentes ao cinema *noir*, a estética desse tipo de cinema foi fortemente assimilada e ressignificada pelo que podemos chamar de “cinema moderno extremo”. Esse cinema, feito por cineastas como Sganzerla ou Godard, vai além da auto-consciência presente em filmes como os já citados

*Ascenseur pour l'échafaud*, *Touch of Evil* e *O Assalto ao Trem Pagador*, esses filmes se propõem a destruir qualquer laço com linguagens mais tradicionais do cinema e criar algo novo a partir de signos e símbolos já existentes.

“Arte Moderna. É o que eu sempre digo: coisa de depravado, Lixo!”

Linha de diálogo de *O Bandido da Luz Vermelha*.

Por fim, o herói (ou anti-herói) do cinema moderno tem apenas um final possível para Sganzerla: a morte; assim sendo, todo filme moderno é uma tragédia. *O Bandido da Luz Vermelha* não foge, o Bandido, que rouba, mata, estupra e nunca se arrepende (ele é cínico, assim como a câmera do Sganzerla), ao se ver cercado, mata-se, a única saída. A sua morte lembra a de Ferdinand Griffon no fim de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), em que o herói, após suas aventuras sem um real motivo que não seja o puro “porque sim”, para terminar o filme, se mata.

### 3.3 O GÊNERO FORA DOS GRANDES CENTROS - TOCAIA NO ASFALTO

Todos os filmes brasileiros citados até o fim deste trabalho são de origem do eixo Rio-São Paulo, com exceção de *Tocaia no Asfalto* (Roberto Pires, 1962). O filme faz parte do que é conhecido como o “Ciclo Baiano de Cinema”, movimento do final dos anos 1950 até o final dos anos 1960 marcado pela grande produção de filmes na Bahia, e realizado por Roberto Pires, primeiro realizador de um longa-metragem baiano (*Redenção*, 1959). O nome de Glauber Rocha consta como produtor do filme.

A ação do filme se passa no interior do estado de Alagoas e em Salvador, com cenas gravadas no centro histórico da cidade. O filme conta a história de um matador de aluguel que precisa viajar à capital baiana para matar um candidato a governador na Igreja de São Francisco, mas é atormentado por precisar matar alguém em uma igreja ao mesmo tempo que se apaixona por uma prostituta da pensão onde ele fica hospedado. Lançado no mesmo ano que *O Assalto ao Trem Pagador*, os dois filmes guardam em comum o espírito de denúncia típico do Cinema Novo, procurando filmar sempre as mazelas da população pobre brasileira e os problemas sociais existentes.

Assim como a produção carioca, *Tocaia no Asfalto* faz um grande esforço para misturar os elementos do *noir*, tipicamente americano, com as influências do neo-realismo italiano que seriam peça fundamental para a formação do Cinema Novo. É possível dizer que em *Tocaia no Asfalto*, apesar da hiper-estilização de algumas de suas cenas, em especial a de abertura (que conta com quadros congelados, iluminação low-key e uma planificação extremamente pensada para efeitos dramáticos), a influência do neo-realismo italiano é muito mais proeminente, com citações diretas a filmes como *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1946).



*Roma, città aperta e Tocaia no Asfalto*

O filme de Roberto Pires cria uma pequena crônica social ao colocar personagens que representam grupos políticos ou sociais. O Coronel Pinto Borges representa o coronelismo do interior, o Deputado Ciro e Lucy (filha de Pinto Borges) representam o idealismo presente nos setores da esquerda e na contracultura, assim como os protagonistas Rufino e Ana Paula representam a classe popular.

O filme também guarda algumas semelhanças com *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). O fato de contarem com protagonistas religiosos que peregrinam do sertão para a capital baiana, além de compartilharem locações e a denúncia da vida dura longe dos grandes centros, onde a população sofre e a vida política é baseada em um regime de coronelismo e clientelismo excludentes.



## 4 OS ANOS 70 E 80, O NOIR EM CORES

### 4.1 AS CORES NO CINEMA E AS TECNOLOGIAS DAS PELÍCULAS COLORIDAS

Todas as obras do cânone do noir foram rodadas em preto e branco, sejam os quatro originais do artigo de Nino Frank ou a lista expandida em *Film noir: an encyclopedic reference to the American style*. O preto e branco é tanto uma verdadeira opção estética, para acentuar a iluminação dramática e as sombras noturnas, como uma imposição orçamentária. Vale lembrar que o cinema *noir* era um gênero majoritário para a produção dos filmes “B” (filmes para a segunda exibição em sessões duplas), então os orçamentos eram mais limitados. Essa relação entre o orçamento e a estética do filme *noir* é descrita por Wheeler Winston Dixon “Este é o epítome da estética noir: sem tempo, sem dinheiro, uma equipe mínima, horas sofríveis no set, e ainda assim o resultado final é mais atraente por causa de todas as privações e cortes de custos. A intensidade é exibida na tela.”<sup>9</sup> (DIXON, 2009, p. 128).



*The Great Train Robbery e Danse Serpentine*

A cor quase sempre esteve presente no cinema. Primeiramente em pinturas manuais quadro-a-quadro, como em *Danse Serpentine* (Louis Lumière, 1897). Essas pinturas demoravam a ser feitas em razão do processo laborioso de pintar cada quadro à mão, no geral eram utilizadas para sequências especiais e, como

---

<sup>9</sup> This is the epitome of the noir aesthetic; no time, no money, a skeleton crew, unholy hours on the set, and yet the end result is more compelling because of all the privation and cost-cutting; the intensity shows on the screen.

incapazes de atingir um tom “natural”, abusava-se da extravagância e estilismo, como pode ser visto nas sequências coloridas dos filmes do George Méliès e em *The Great Train Robbery*.

Posteriormente foi utilizado gelatinas que coloriam o filme sempre em tom monocromático, quando surge a chamada “noite americana” - uma película dá um tom azulado a uma cena, gerando assim um efeito de “noite”. Essa técnica foi usada largamente para fins dramáticos, em filmes como *Greed* (Erich von Stroheim, 1924) e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1922), em que as cores representavam sentimentos como ganância e angústia.



*Greed e Das Cabinet des Dr. Caligari*

Por fim, o processo conhecido como Technicolor, quando aprimorado para a reprodução de todo o espectro de cor visível ao olho humano a partir das cores primárias azul, vermelho e verde, tornou-se o padrão da indústria para a captação de imagens coloridas. Esse aprimoramento técnico foi alcançado durante a década de 1930 e foi uma revolução às técnicas anteriores que conseguiam captar apenas duas cores primárias do espectro visível (eram escolhidos o vermelho e o verde). A técnica consistia em rodar três películas simultaneamente com um prisma situado atrás da objetiva. O prisma dividia o espectro de luz nas cores primárias e, assim, cada uma das películas registrava apenas as ondas de luz de vermelho, azul ou verde. Essas três películas seriam então impressas em uma única cópia final.

Todo o processo resultava em câmeras especiais imensas, pesadas e barulhentas que precisavam ser seladas para não interferir na captação de som direto, além de equipamentos especiais para sua movimentação. E, ainda mais, pela necessidade de expor três películas, a quantidade de luz deveria ser muito maior do

que a de filmes rodados em preto e branco. A quantidade de custos adicionais causados pela produção e pós-produção em Technicolor permitia que apenas filmes de grande orçamento fossem coloridos - e, portanto, filmes que se esperava um grande público. Por isso a técnica serviu principalmente a épicos e musicais, sempre com cenários suntuosos e aproveitando toda a capacidade das câmeras de registrarem cores. Obviamente havia exceções, e as mais notáveis são os filmes de Alfred Hitchcock, como *Rear Window* (1954) e *Vertigo* (1958).

Porém a situação do mercado mudou nos anos 1950. Junto com o fim da chamada “Era Clássica de Hollywood”, o monopólio da Technicolor foi quebrado com a introdução do Eastmancolor. O processo criado pela Eastman Kodak permitia rodar com películas coloridas em câmeras comuns, usando quantidade de luz parecida com as dos filmes em preto e branco, além de evitar um longo processo de pós-produção, o único processo adicional em relação aos filmes monocromáticos é o uso de um químico a mais durante a sua revelação. Essa revolução acabou com o preto e branco sendo sinônimo de redução de custos, pois os preços em se rodar em preto e branco ou colorido se tornaram praticamente o mesmo. A partir dos anos 1960 e 1970, com o avanço da revisitação do cinema *noir*, nesse momento com um grande material teórico, tornou-se comum o *neo-noir* colorido.

#### 4.2 NOVA HOLLYWOOD E O CINEMA DE GÊNERO

Quando o Star System começou a ruir nos Estados Unidos, em muito por causa de novos hábitos de consumo dos espectadores gerados pela chegada da TV e da revolução cultural dos anos 1960, os novos cineastas, muitos deles vindos da primeira geração que frequentaram escolas de cinema (Steven Spielberg, Scorsese, Coppola, George Lucas, Polanski, John Milius), criaram filmes que equilibravam o interesse pelos movimentos de Nouvelle Vague europeus e os interesses comerciais dos estúdios.

Essa proximidade com o universo acadêmico e teórico, aliada à dinâmica de estúdios, fez com que muitos filmes fossem embalados como uma “homenagem” moderna aos gêneros clássicos de seus estúdios. Uma história contada no livro *Como A Geração Sexo, Drogas e Rock’n Roll Salvou Hollywood*, de Peter Biskind, sobre a primeira exibição de Bonnie e Clyde para Jack Warner, um dos fundadores e

então presidente da Warner, ajuda a entender a forma como esse novo cinema reinterpretou os gêneros fílmicos.

Finalmente as luzes se acenderam, lançando um brilho suave sobre os Renoirs e os Monets pendurados nas paredes. O silêncio era absoluto. “Que porra é essa?”, perguntou Warner. Silêncio. “Quanto tempo tem esse filme?” Seu genro, Bill Orr, respondeu: “Coronel, são duas horas e dez minutos.” Warner retrucou: “Foram as duas horas e dez minutos mais longos que eu já passei. É um filme de três mijadas!” Beatty e Penn não sabiam se riam ou choravam. Beatty tentou explicar o filme à Warner. Falava com uma dolorosa deliberação, cada frase engolida pelo monstruoso silêncio que enchia a sala. Finalmente, munição esgotada, ele disse: “Sabe, Jack, este filme é como um tributo aos filmes de gângster da Warner Brothers nos anos 30.” Warner retrucou: “E que porra é essa de tributo?” Geração sexo e drogas, (BISKIND, 2009, pág 39)

A liberdade e inquietude dos anos 1960 e 1970 foram propícios para dar surgimento a filmes como *Point Blank* (John Boorman, 1967). Esse filme usa de técnicas de montagem que esticam o tempo e retiram do filme uma sensação concreta de realidade, levando-o a um lugar de pensamento. Técnica próxima que seria usada por Takeshi Kitano em filmes como *Hanabi* e *Sonatine*. Outros filmes notáveis que usaram o *noir* como principal referência para a sua construção foram *Chinatown* e *French Connection* (William Friedkin, 1971). Essa liberdade permitiu também que filmes passassem a misturar gêneros mais variados, além de novas liberdades para a representação de violência no cinema, que resulta no *slasher*.

O *slasher*, gênero comumente ligado ao terror, tem como sua origem nos filmes italianos do gênero *giallo*. *Giallo* em italiano significa amarelo, e recebe esse nome por causa da cor da capa dos livros análogos a literatura *hard boiled* na Itália. Os primeiros filmes a inaugurar o gênero, como *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1963), mantinham elementos do *noir* ainda vivos, incluindo a opção por filme em preto e branco. Muitos filmes posteriores fariam essa interseção entre *noir*, *slasher* e *giallo*, por exemplo o *Dressed to Kill* (Brian de Palma, 1980), que usa de elementos-chaves do *giallo* em referência direta (especialmente o plano subjetivo com destaque para uma luva de couro preta usada pelo assassino e um "segundo clímax"). Também é importante notar *Blood Sample* (Joel Coen, 1984), que, em palavras de seu diretor de fotografia, Barry Sonnenfeld, foi feito para ser um *slasher*, além de ser fortemente inspirado em técnicas de cinematografia de *The Evil Dead* (Sam Raimi, 1981), de quem os irmãos Coen eram amigos.



*La ragazza che sapeva troppo e Dressed to Kill*

#### 4.3 AS CORES E OS ANOS 1970 NO BRASIL

Foi nos anos 1970 que o Brasil atingiu o seu pico na produção e distribuição cinematográfica, pico esse que seria seguido por um período longo de recessão econômica durante os 1980 e, de forma mais trágica, na produção cinematográfica. A fundação da EMBRAFILME, em 1969, organizou a produção cinematográfica nacional e o avanço da industrialização e urbanização criaram um público ávido por novos filmes. A EMBRAFILME, aplicando um modelo estatal ao cinema brasileiro,

fugiu dos modelos dos antigos estúdios privados. Sua fórmula destinava um fundo para a produção de filmes brasileiros e a reserva de salas para os filmes nacionais. Essa série de fatores favoráveis tornaram o período o mais próspero para a cinematografia brasileira, com filmes que atingiam sucesso de público e, como poucas vezes visto na história do cinema brasileiro, uma saúde financeira que permitia a manutenção do cinema nacional.

Durante os anos 1970, embalados pelo cinema *exploitation* e *slasher* do Norte Global, ainda usando as estratégias de retratar crimes reais, o cinema brasileiro produziu filmes de extrema violência, como os sobre Lúcio Flávio, criminoso famoso durante os anos 1970: *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (Antônio Calmon, 1979). Os dois filmes são visões diferentes dos mesmos acontecimentos, sendo o filme posterior, *Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antônio Calmon, uma resposta ao primeiro, se apropriando de forma mais extensa da estética *exploitation*.

Um filme pouco lembrado na filmografia brasileira e que merece alguma atenção é *A Máscara da Traição* (Roberto Pires, 1968). Diferente do primeiro filme do diretor citado aqui, *Tocaia no Asfalto*, o diretor baiano deixa de lado o regionalismo e uma visão política bastante marcada para fazer um filme que se aproxima de uma trama hitchcockiana. A história narra um roubo a bilheteria do Maracanã, usando quebra na linha temporal e um imbricado jogo de disfarces. Esse filme segue uma história que depreende-se totalmente de qualquer laço com o realismo, ultrapassando a era do Cinema Novo. O filme cria uma história de roubo num dos maiores símbolos nacionais (o estádio do Maracanã) sem pôr mais as mazelas do estado brasileiro como um dos temas principais da trama.

#### 4.4 A PARÓDIA E O PASTICHE, UMA ANÁLISE DE *A DAMA DO CINE SHANGHAI*, *THE LADY FROM SHANGHAI*, *THE THIRD MAN* E *MILLER'S CROSSING*

Passaremos à análise desses quatro filmes por se tratarem de dois filmes do cânone do *noir* (*The Lady from Shanghai* e *The Third Man*) e de dois filmes do final da década de 1980 e início de 1990 que usaram esses filmes como elemento principal para a sua confecção, respectivamente *A Dama do Cine Shanghai* e *Miller's*

*Crossing* (Joel Coen, 1990). Os dois filmes do final do século só podem ser completamente compreendidos sob o olhar dos filmes que eles parodiam. Paródia, neste sentido, como apontado por Linda Hutcheon (1989) em *Uma Teoria da Paródia*, não é apenas um produto feito para ridicularizar e com uma intenção final intrinsecamente cômica, mas uma obra que depende do conhecimento prévio de seu público para ser plenamente compreendida e, ao mesmo tempo, forma uma homenagem dos autores à obra original.

Em *The Lady from Shanghai*, Orson Welles narra a história de Michael O'Hara (interpretado pelo próprio Welles), que é contratado para velejar de Nova York até São Francisco por um casal rico, Elsa e Arthur Bannister (Rita Hayworth e Everett Sloane). Durante a viagem, Elsa e Michael iniciam um relacionamento amoroso, enquanto conspirações envolvendo o casamento de Elsa e Arthur, assim como os bens do casal, são desvendadas. Já *A Dama do Cine Shanghai*, de 1987 e dirigido por Guilherme de Almeida Prado, narra a história de Lucas (Antônio Fagundes), que entra em um submundo após conhecer Suzana (Maitê Proença) em uma sessão de cinema de um filme *noir* protagonizado por ela.

*The Third Man* acompanha a chegada de Holly Martins (Joseph Cotten), um escritor de ficção *hard-boiled*, em Viena após a Segunda Guerra Mundial; lá ele descobre que o seu amigo que o convidou, Harry Lime (Orson Welles), fingiu a própria morte para poder fugir da polícia por se envolver em um caso de falsificação de remédios. Enquanto *Miller's Crossing*, conta a história de Emmanuel Jacomy (Gabriel Byrne) no meio de uma briga de duas gangues rivais, enquanto lida com a falsa morte de Bernie Bernbaum (John Turturro).

Essa seleção de filmes é interessante para além do *noir*, pois lida com o modernismo. Se Orson Welles inicia o modernismo no cinema ao dirigir *Citizen Kane*, é possível ver ecos em *The Third Man*, especialmente quando livros de literatura *hard-boiled* são citados, culminando na cena em que o protagonista é confrontado por vários amantes de literatura e não sabe responder aos questionamentos por se tratar de elaborações acadêmicas que lhe são alheias. Mas essa vertente modernista (ou pós-modernista), é parte inerente da criação dos filmes de Joel Coen e Guilherme de Almeida Prado.

Ainda que possamos apontar *A Dama do Cine Shanghai* como o filme mais "extremo" neste sentido, pois ele usa a metalinguagem cinematográfica de maneira mais exagerada, além de confundir o que seria real e a exibição de um filme

(contando mesmo com efeitos de película queimada dentro do filme), o filme de Coen é construído como colagens de referências, especialmente de *O Terceiro Homem*, de onde tira a trama da morte forjada e toda a sequência final, após o segundo enterro do falso morto (agora morto de verdade pelo protagonista), seguido do total desinteresse do interesse romântico do protagonista. O cinema dos irmãos Coen conta com muito dessas referências diretas, como a linha de diálogo “*it's a hard world for little things*” (“Este é um mundo difícil para as pequenas coisas”), dito pelo personagem de Nicolas Cage em *Raising Arizona* (Joel Coen, 1987), e referenciado diretamente de *The Night of the Hunter*.



Cenas finais de *The Third Man* e *Miller's Crossing*

Uma notável diferença entre as interpretações do gênero de Joel Coen e Guilherme de Almeida Prado é como eles interagem com o mundo onde se situam. Os filmes do Guilherme de Almeida Prado trazem para o Brasil uma realidade que se constituiu de forma bastante diferente daquela do mercado cinematográfico americano. Para exemplificar, em *A Dama do Cine Shanghai* há um personagem interpretado por José Lewgoy chamado Linus, ele é imigrante polonês e antigo produtor de cinema e teria se especializado em fazer filmes policiais. O imigrante leste-europeu que ganhou sua vida como dono de estúdio é um clichê de Hollywood, pois a Warner Bros, Paramount, 20th Century Studios e Metro-Goldwyn-Mayer tiveram imigrantes da Europa do Leste em seu quadro de fundadores e primeiros dirigentes.

Os filmes dos irmãos Coen, em contrapartida, passam incólumes dessas adaptação fadadas à estranheza, pois são produto do país que criou o *star system* e o cinema *noir*. Mas, em comum, todos apontaram questões orçamentárias pela



opção do gênero. Como é dito por Guilherme de Almeida Prado em entrevista a Gabriel Carneiro, em dossiê para a revista Zingu!

As pessoas acham que o policial é meu gênero favorito. Não é. Se fosse para escolher um gênero favorito, seria o faroeste, é o que eu gosto mesmo. Adoro faroeste. A questão é que filme policial é o gênero mais barato. No Brasil, temos pouco dinheiro. Policial é um gênero que dá para fazer filmes baratos, mas que não pareçam baratos, que não pareça que houve falta de dinheiro. Se fizer um faroeste sem dinheiro, vai ficar um faroeste vagabundo; um musical sem dinheiro vai ficar ridículo. O noir não. Lembro-me que quando filmávamos *A Dama do Cine Shanghai*, havia muita coisa que simplesmente não iluminávamos, ficava escuro, porque obviamente não dava para você trocar, tirar o carro, mudar o poste, etc, não dava para fazer nada disso, então o que fazíamos era simplesmente não iluminar, iluminávamos o ponto que achávamos interessante mostrar. Não é que eu não goste, eu gosto de filme *noir*, mas como falei, não é meu gênero predileto. Acabei fazendo mais filmes nessa linha porque a condição financeira permitiu. Fazer um filme que não pareça tão barato, e que pelo menos pareça que não faltou dinheiro. Acho que o pior tipo de filme é aquele que a gente assiste e diz: —se o cara tivesse mais dinheiro, o filme ficaria melhor, mas ficou aquela droga porque não tinha. Se for para fazer um faroeste e não tiver cenários e grana, vai ficar vagabundo. Acho que foi isso que me levou a me interessar mais pelo policial. Eu tinha e tenho outros projetos que não têm nada a ver com noir, mas esses projetos simplesmente não dão certo, não saem do papel. (CARNEIRO, 2008).

Explicação parecida é dada pelos irmãos Coen. O primeiro filme da dupla de irmãos, *Blood Sample*, é uma mistura de *noir* com terror, em voga na época do início de sua produção e influenciado pela proximidade da dupla com a produção de *The Evil Dead*. Essa proximidade com o Sam Raimi pode ser notada inclusive pela forma de financiamento de ambos filmes, com a confecção de um trailer falso e posterior procura por pequenos financiamentos de porta em porta.

## 5 O NOIR E O BRASIL

### 5.1 A IDENTIDADE NACIONAL

Primeiramente, é necessário entender o que seria a identidade nacional brasileira e, como um todo, o que é a identidade nacional. Quando há o surgimento dos estados nacionais modernos, os primeiros europeus datados entre o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, as antigas identificações feudais e tribais são progressivamente extinguidas, dando lugar ao sentido de pertencimento a um Estado Nação. Há de se salientar que nenhum Estado Nação é “natural”, todos surgem de invenções e convenções, sempre capitaneadas por elites políticas e econômicas, mas que precisam se adequar às realidades linguísticas, sociais e econômicas.

Esse processo de uniformização e centralização do poder foi um ponto central para o sucesso da expansão europeia. As invasões e posteriores colonizações levaram o conceito de Estado Nação para outros continentes, incluindo as Américas. Após o início das independências das colônias americanas, iniciadas pelo Haiti em 1791, o formato de Estado Nação foi mantido pelos novos países. No Brasil, apesar de sua independência em 1822, a criação de uma identidade nacional (processo chamado de “formação de almas” por José Murilo de Carvalho) foi de fato posto em prática a partir do Segundo Império.

A construção dessa identidade nacional passa por vários governos e períodos diferentes do Estado Brasileiro, cada um se adaptando para seus pressupostos e objetivos. O primeiro momento em que realmente é possível notar uma criação de uma ideia de Brasil é com os incentivos criados por Dom Pedro II para a formação de ciências e artes brasileiras ou sobre temas brasileiros, quando criou-se o imaginário pictorial dos principais eventos do país até então. Um exemplo notável desse período é o quadro *Independência ou Morte* (Pedro Américo, 1888), representando o momento da independência do Brasil.

Após a proclamação da República, durante a chamada “Ditadura da Espada” (os governos de Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto), foi feito um grande esforço para se criar toda uma nova identidade nacional. Assim surgiram a atual bandeira, o hino e o lema extraído do positivismo. Assim tivemos períodos que sempre procuravam reforçar um ou outro aspecto nacional, como grandes

expedições para o reconhecimento do Brasil capitaneados pelos irmãos Villas Bôas durante a era Vargas, o nacionalismo ufanista presente na Ditadura Militar e a missão social democrata estimulada pela Nova República.

Durante a década de 1930 dois autores criaram o cânone daquilo que será considerado a "identidade nacional brasileira". Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, em seus livros *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil* desenvolveram as interpretações da origem do estado brasileiro e de seu povo que acabam sendo primordiais para o seu estudo, mesmo quando são citadas de forma a criar um antagonismo. Estes livros descrevem o Brasil como um país naturalmente patrimonialista, miscigenado e racista.

Por fim, sobre a identidade nacional e sua aplicação em produtos artísticos, é necessário sempre lembrar do Manifesto Antropofágico. Ele será o mote a ser seguido para as artes no Brasil, abandonando de vez as tentativas de aplicar em território nacional movimentos estrangeiros sem antes os embalar com elementos daquilo que é a identidade nacional brasileira. Se é fato que não foi algo totalmente surgido na década de 1920, como podemos notar em romances de José de Alencar, que adaptava o romantismo europeu a elementos regionais, há de se dizer que foi o primeiro movimento englobando várias expressões artísticas com essa diretriz clara.

Essa percepção de adotar um gênero exterior ao Brasil, tal qual o romantismo de José de Alencar e o modernismo dos artistas da Semana de Arte Moderna, vai ser a principal forma de interpretar o cinema noir em território nacional. Em maior ou menor grau, esses filmes vão usar de elementos recorrentes ao Brasil e a movimentos cinematográficos brasileiros em sua construção.

## 5.2 OS DISCURSOS DE IDENTIDADE NACIONAL NO CINEMA NOIR

A compreensão do que é o "discurso de identidade nacional" abordado aqui se trata daquilo que é adotado como sendo a "cola" social que une os brasileiros. Esse discurso é a linha condutora que permite que uma nação de dimensões continentais, com suas características regionais marcantes e fortes diferenças sociais possa ser interpretada como uma unidade e parte da identidade de seus indivíduos.

Como argumenta Stuart Hall em *A Identidade na Pós-Modernidade*, o indivíduo pós-moderno é formado por várias identidades, seja ele homem ou mulher, conservador ou liberal, entre outras identidades possíveis, e que essas identidades se sobressaem e misturam umas às outras. Pretendo apontar aqui a construção de uma dessas identidades, a identidade do ser brasileiro, construída de acordo com várias interpretações do que é ser "brasileiro", tal como circulam nos filmes.

Em *Na Senda do Crime*, primeiro filme em ordem cronológica abordado neste trabalho, o ser "brasileiro" é uma adaptação com alguns elementos pouco importantes para a história, no geral o que se vê são personagens que poderiam estar em um *noir* do Norte Global. O filme não apresenta nenhuma diversidade racial típica no Brasil, nem referências a imigrantes em São Paulo. Só sabemos que o filme se passa em São Paulo por causa da referência aos nomes das ruas e um diálogo em que um jogo entre Corinthians e Palmeiras é citado.

Em comparação direta, podemos notar um movimento genuíno de apropriação da linguagem do gênero à realidade brasileira em *O Assalto ao Trem Pagador*. O uso da favela como locação e a citação ao que foi cunhado por Nelson Rodrigues de "complexo de vira-lata" quando há uma recusa dos investigadores e jornais em reconhecer que foram brasileiros a efetuar um crime tão perfeito. *O Assalto ao Trem Pagador* adota muito do que se tinha de consolidado na sua época, usando referência a filmes como *Rio 40 Graus* e se assume como um legítimo filme do Cinema Novo. Por fim, é impossível não notar um discurso racial no filme, ao botar um homem branco como organizador dos assaltos, enquanto a mão de obra que verdadeiramente trabalha é composta por negros e pardos, com uma revolta final, quando os negros e pardos percebem que não podem usufruir do fruto do roubo da mesma forma que o branco para não chamar atenção.

Por fim, é importante acentuar os filmes de Roberto Pires, *Tocaia no Asfalto* e *A Máscara da Traição*, por seu sucesso na adaptação do gênero ao Brasil. Em *Tocaia no Asfalto*, fortes elementos da cultura baiana são abordados, sendo impossível uma não comparação com as sequências na Bahia no filme "Olá Amigos". Os dois filmes mostram sequências de danças e luta de capoeira, mas o filme da Disney limpa visualmente e racialmente a Bahia, por se tratar de uma peça de propaganda, enquanto o filme de Roberto Pires mostra a Bahia de forma seca e com comentários sobre a chamada "Indústria da Seca", termo cunhado por Antônio Callado.

Enquanto *A Máscara da Traição*, muito menos engajado politicamente, usa o Maracanã como um elemento principal da trama de roubo. A história de roubo a uma arena esportiva com uma montagem que mistura o tempo cronológico lembra *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), mas adaptado a um golpe praticado no então maior estádio de futebol do mundo.

### 5.3 A LITERATURA BRASILEIRA E O CINEMA NOIR

Como dito anteriormente, uma das principais origens para o cinema noir nos Estados Unidos era a chamada literatura *hard-boiled*, que retrata histórias de crimes. Os romances policiais nos Estados Unidos remonta uma antiga tradição, podendo ser traçada até Edgar Allan Poe. Enquanto no Brasil a tradição literária se aproximava mais da europeia, especialmente francesa e portuguesa, seguindo o fluxo de tendências dessas nações.

Por estas razões, muito do material original dos filmes policiais brasileiros tratavam de crimes reais e suas descrições nos jornais da época. Dentre aqueles que se basearam em crimes reais estão *Cidade Ameaçada*, *O Assalto ao Trem Pagador* e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. Entre estes filmes baseados em crimes reais, é notável acentuar a posição de *O Bandido da Luz Vermelha*. O filme, diferentemente dos outros, se nega a apenas dramatizar os eventos reais, tornando-os em ficção, e acaba por satirizar a imprensa e a lógica de espetacularização da violência urbana, abandonando completamente qualquer compromisso com a história real de João Acácio Pereira da Costa, conhecido pela alcunha de Bandido da Luz Vermelha.

Portanto, Rubem Fonseca, com a sua literatura essencialmente policial, acaba sendo um expoente para o gênero no Brasil e fonte de alguns dos filmes do gênero. De adaptações de obras dele foram feitos filmes como *Bufo & Spallanzani* (Flávio R. Tambellini, 2001), *A Grande Arte* (Walter Salles, 1990) e *Lúcia McCartney, Uma Garota de Programa* (David Neves, 1971), este último com roteiro do próprio Rubem Fonseca. O autor também teve algum sucesso na televisão, com séries como “Mandrake” (HBO, 2005-2007) e a minissérie “Agosto” (Globo, 1993). O estilo literário de Rubem Fonseca, com seu texto seco e com um fluxo próximo a

oralidade, acaba sendo o melhor referencial do que seria um estilo policial tipicamente brasileiro.

Por fim, é necessário também apontar um autor brasileiro em atividade, Marco de Castro. O contista mistura sobrenatural com histórias policiais, uma mistura que também acontece no Norte Global em filmes como *Angel Heart* (Alan Parker, 1987). De adaptações de contos de Marco de Castro surgiram os filmes *Ninjas* (2011) e *Morto Não Fala* (2018), ambos dirigidos por Dennison Ramalho. Sobre o autor, ele é formado em jornalismo, tendo atuado por muito tempo como jornalista policial, cobrindo os crimes violentos na periferia de São Paulo e continuando a tradição brasileira da literatura e cinema policial serem baseados em crimes reais cometidos nas periferias de suas zonas urbanas.

Em conclusão para explicar a dificuldade de trazer a literatura policial para uma realidade brasileira, a entrevista de Marco Castro para o canal de YouTube Área 43 Terror acaba sendo bastante elucidativa. O cinema *noir* no Norte Global depende de algumas lógicas, incluindo uma polícia que funcione minimamente para a corrupção chocar e as investigações existirem. Quando se põe um país em que a lógica de funcionamento policial é a ineficácia em solucionar crimes (durante a entrevista é divagado a quantidade de criminosos que não sabemos pela ineficácia da policial civil)<sup>10</sup>, a ficção criada precisa ser readaptada. E é este ponto de adaptação, em tornar palpável uma história policial em um país terceiro-mundista, que Rubem Fonseca e Marco de Castro são bem sucedidos.

---

<sup>10</sup> Segundo pesquisa do Instituto Sou da Paz de 2019, apenas 12 estados brasileiros apresentaram dados minimamente confiáveis para uma estimativa de esclarecimento de homicídios entre 2015 e 2016, com uma variação entre 7,5% de resolução no Pará e 88,4% no Mato Grosso do Sul. Em frente a 59% de esclarecimento nos Estados Unidos segundo o FBI entre 2015 e 2016.

## 6 CONCLUSÃO

Quando me propus a fazer uma comparação entre filmes brasileiros e de países ricos de um gênero cinematográfico bastante específico, o *noir*, eu precisei procurar tanto por definições do que seria tal gênero quanto pela divisão entre norte e Sul Global. Tal pesquisa me levou a compreender várias definições do que seria o *noir*, dando uma forma mais precisa para classificar o que seria tal gênero de natureza pouco específica em seu nascimento. Da mesma forma, pesquisas sobre as noções de periferias globais me levou a exemplificar os mecanismos que levam produções cinematográficas brasileiras a reproduzirem e reinterpretarem os gêneros produzidos no Norte Global, especialmente os Estados Unidos.

Ainda que este trabalho tenha escolhido o *noir* como assunto, é impossível não ver tais similaridades com os filmes de cangaceiro (ou "*western* feijoada"), que emulam os faroestes americanos e italianos (estes, por si só, uma adaptação de um gênero tipicamente americano) e os filmes de terror, especialmente aqueles feitos por José Mojica Marins e Ivan Cardoso, usando elementos culturais do Norte Global com nacionais, como o título do filme *Um Lobisomem na Amazônia* (2006, Ivan Cardoso). Tendo isto posto, a penetração de gêneros internacionais na cinematografia brasileira é um caminho comum, e o que é visto com os filmes *noir* no Brasil são intrinsecamente ligados ao gênero, por exceção apenas os recortes temporais e culturais que são próprios ao gênero, como o caráter urbano e pós Segunda Guerra.

Durante a pesquisa o recorte temporal mostrou-se valioso, principalmente pelas mudanças ocorridas no mercado cinematográfico global. Com a expansão dos multiplex e crises econômicas brasileiras durante os anos 1980 e 1990, o cinema de gênero nacional sofreu enormemente. Cineastas que conseguiam sustentar suas carreiras apenas com o retorno financeiro tiveram suas atividades interrompidas e a cadeia que funcionava fazendo filmes de baixo orçamento para exibição em cinemas de rua foi cessada.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTO** [minissérie]. Direção: Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca. Produtora: TV Globo. Brasil. 1993
- ALDRICH, Robert, ***Kiss me deadly***. United Artists. Estados Unidos. 1958.
- AMÉRICO, Pedro. ***Independência ou Morte***. 1990. Óleo sobre tela.
- ANDRADE, Oswald de. ***Manifesto Antropófago***. In: Revista de Antropofagia. Ano I, n. I, maio de 1928.
- BABENCO, Hector. ***Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia***. EMBRAFILMES. Brasil. 1977.
- BARRETO, Lima. ***O Cangaceiro***. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil. 1953.
- BAVA, Mario. ***La ragazza che sapeva troppo***. Warner Bros. Estados Unidos. 1963.
- BISKIND, Peter. ***Como A Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood***. 1º Edição. Rio de Janeiro. Trad. Ana Maria Bahiana. Editora Intrínseca. 2009
- BOLLINI CERRI, Flaminio. ***Na Senda do Crime***. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil. 1954.
- BOORMAN, John. ***Point Blank***. 1967. Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos.
- CALMON, Antônio. ***Eu Matei Lúcio Flávio***. Atlântida Cinematográfica. Brasil. 1979.
- CANCLINI, Nestor Garcia; ***Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade***. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.
- CINEMATOGRAPHERS ON CINEMATOGRAPHY. ***Shooting "Miller's Crossing" : A Conversation with Barry Sonnenfeld***. 1 vídeo 16 min. Disponível em: <https://youtu.be/CXNb0MDJh4A>. Acesso: 18 jan. 2022.
- COEN, Joel. ***Blood Sample***. River Road Productions; Foxton Entertainment. Estados Unidos. 1984.
- COEN, Joel. ***Miller's Crossing***. 20th Century Fox. Estados Unidos. 1990.
- COEN, Joel. ***Raising Arizona***. Circle Films. Estados Unidos. 1987
- COEN, Joel. ***The Man Who Wasn't There***. USA Films. Estados Unidos. 2001.
- DALPIZZOLO, Daniel. ***Cidade Ameaçada (Roberto Farias, 1960)***. 24 de junho de 2012. Disponível em:



<https://multiplotcinema.com.br/2012/06/cidade-ameacada-roberto-farias-1960/>.

Acesso: 14 jan. 2022.

- DASSIN, Jules. ***Du rififi chez les hommes***. Pathé Consortium Cinéma. 1955.
- DASSIN, Jules. ***Night and the City***. 20th Century Fox. Reino Unido. 1950.
- DE PALMA, Brian. ***Dressed to Kill***. Filmways Pictures. Estados Unidos. 1980.
- DIXON, Wheeler Winston. ***Film Noir and the cinema of paranoia***. 1ª Edição. Rutgers University Press. Nova Jersey. 2009.
- DMYTRYK, Edward. ***Murder, My Sweet***. RKO Pictures. Estados Unidos. 1944.
- DUARTE, Anselmo. ***O Pagador de Promessas***. Cinedistri. Brasil. 1962.
- FARIAS, Roberto. ***Assalto ao Trem Pagador***. Herbert Richers. Brasil. 1962.
- FARIAS, Roberto. ***Cidade Ameaçada***. Sinofilmes. Brasil. 1960.
- FORTES, Alessandro. ***BATE-PAPO: MARCO DE CASTRO - Autor de "Morto não fala e outros segredos de necrotério" pela Darkside***. 1 vídeo 36 min. Disponível em: <https://youtu.be/0gVIPOsFkfo>. Acesso: 04 mar. 2022
- FRANK, Nino. ***Un nouveau genre policier : l'aventure criminelle***. L'Écran français número 61, agosto de 1946.
- FREYRE, Gilberto. ***Casa-grande & senzala***. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FRIEDKIN, William. ***French Connection***. 20th Century Fox. Estados Unidos. 1971.
- GODARD, Jean-Luc. ***À bout de souffle***. SNC; Imperia Films; Les Productions Georges de Beauregard. França. 1958.
- GOMES, Wilson; ***A Poética do Cinema e a questão do método em análise filmica***. Significação. Curitiba. v.1 n.1.p.85 - 106. 2004.
- H. LEWIS, Joseph. ***The Big Combo***. Allied Artists Pictures. Estados Unidos. 1955.
- HALL, Stuart. ***A Identidade Cultural na Pós-Modernidade***. 11ª edição Título original: "The question of cultural identity", in: S. Hall, D. Held e T. McGrew. *Modernity and its features*. Political Press/Open University Press, 1992.
- HAWKS, Howard. ***The Big Sleep***. Warner Bros. Estados Unidos. 1946.
- HITCHCOCK, Alfred. ***Rear Window***. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1954.
- HITCHCOCK, Alfred. ***Vertigo***. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1958.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. ***Raízes do Brasil***. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HOUSEMAN, John. ***On Dangerous Ground***. RKO Pictures. Estados Unidos. 1951
- HUSTON, John. ***The Asphalt Jungle***. Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos. 1949

- HUTCHON, Linda. **Uma Tradução da Paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. 1ª Edição. Lisboa, Edições 70. 1985.
- INSTITUTO EU SOU DA PAZ. **ONDE MOR A A IMPUNIDADE?**. soudapaz.org. 2019
- KUBRICK, Stanley. **The Killing**. United Artist. Estados Unidos. 1956.
- LANG, Fritz. **Beyond a Reasonable Doubt**. RKO Radio Pictures. Estados Unidos. 1956.
- LANG, Fritz. **M - Eine Stadt sucht einen Mörder**. Vereinigte Star-Film GmbH. Alemanha. 1931.
- LANG, Fritz. **While the City Sleeps**. RKO Radio Pictures. Estados Unidos. 1956.
- LAUGHTON, Charles. **The Night of the Hunter**. United Artists. Estados Unidos. 1955.
- LEAL, Claudio. **Conheça o banqueiro que financiou o cinema novo, salvou a Globo e livrou Garrincha da cadeia**. 19 dez 2020 às 23h15. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/12/conheca-o-banqueiro-que-financiou-o-cinema-novo-salvou-a-globo-e-livrou-garrincha-da-cadeia.shtml>. Acesso: 10 nov. 2021.
- LUMIÈRE, Louis. **Danse serpentine**. Lumière. França. 1897.
- LUPINO, Ida. **The Bigamist**. The Filmmakers. Estados Unidos. 1953.
- MACKENDRICK, Alexander. **Sweet Smell of Success**. United Artists. Estados Unidos. 1957.
- MALLE, Louis. **L'ascenseur pour l'échafaud**. Nouvelles Éditions de Films. França. 1958.
- MANDRAKE** [série]. Direção: José Henrique Fonseca, Arthur Fontes, Carolina Jabor, Cláudio Torres, Lula Buarque de Hollanda e Toni Vanzolini. Produtora: HBO e Conspiração Filmes. Brasil. 2005-2007.
- MARCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MOLINARO, Édouard. **Le Dos au Mur**. Cinéphonix; SNEG. França. 1958.
- NEVES, DAVID. **Lúcia McCartney, Uma Garota de Programa**. Filmes da Matriz. Brasil. 1971.
- ORTIZ, Renato; **A Moderna Tradição Brasileira**. Editora Brasiliense. 1988. São Paulo.
- PARKER, Alan. **Angel Heart**. Tri-Star Pictures. Estados Unidos. 1987.

- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**- conceitos e metodologia (s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos ... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-análise.pdf>.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. **Rio 40 graus**. Equipe Moacyr Fenelon. Brasil. 1955.
- PIRES, Roberto. **A Máscara da Traição**. Difilm, Mapa Filmes. Brasil. 1968.
- PIRES, Roberto. **Redenção**. Iglu Filmes. Brasil. 1959.
- PIRES, Roberto. **Tocaia no Asfalto**. Iglu Filmes. Brasil. 1962
- POLANSKI, Roman. **Chinatown**. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1974.
- PRADO, Guilherme de Almeida. **A Dama do Cine Shanghai**. Embrafilme. Brasil. 1987.
- PREMINGER, Otto. **Laura**. 20th Century Fox. Estados Unidos, 1944.
- R. TAMBELLINI, Flávio. **Bufo & Spallanzani**. Quanta Centro de Produções Cinematográficas. Brasil. 2001.
- RAIMI, Sam. **The Evil Dead**. New Line Cinema. Estados Unidos. 1981.
- RAMALHO, Dennison. **Morto Não Fala**. Canal Brasil; Casa de Cinema de Porto Alegre; Globo Filmes. Brasil. 2018.
- RAMALHO, Dennison. **Ninjas**. Brasil. Telefilmes. 2011.
- REED, Carol. **Odd Man Out**. Rank Organisation. Reino Unido. 1947.
- REED, Carol. **The Third Man**. London Films. Reino Unido. 1949.
- ROSSELLINI, Roberto. **Roma città aperta**. Excelsa Film. Itália. 1945.
- S. PORTER, Edwin. **The Great Train Robbery**. Edison Manufacturing Company. 1903.
- SALLES, Walter. **A Grande Arte**. Alpha Filmes; J&M Entertainment. Brasil. 1991.
- SEM AUTOR. **Filmes Produzidos Pela Atlântida Cinematográfica**. Disponível em: [https://antigo.ancine.gov.br/media/Filmes\\_Atlantida.pdf](https://antigo.ancine.gov.br/media/Filmes_Atlantida.pdf). Acesso em: 23 out. 2021.
- SGANZERLA, Rogério; **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro. Editora Azougue. 2001.
- SGANZERLA, Rogério. **O Bandido da Luz Vermelha**. Urano Filmes: Brasil. 1968.
- SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- SILVER, Alain; WARD, Elizabeth. **Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style**. Overlook.1992. Nova York.

- SIODMAK, Robert. **Chris Cross**. Universal Pictures. Estados Unidos. 1949.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo Branco, 1930-1964**. Tradução coordenada por Ismênia Tunes Dantas. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- TOURNEUR, Jacques. **Out of the Past**. RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1947.
- VON STROHEIM, Erich. **Greed**. Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos. 1924.
- WELLES, Orson. **Citizen Kane**. RKO Radio Pictures; Mercury Productions. Estados Unidos. 1941.
- WELLES, Orson. **The Lady From Shanghai**. Mercury Productions. Estados Unidos. 1947.
- WELLES, Orson. **Touch of Evil**. Universal-International. Estados Unidos. 1958
- WIENE, Robert. **Das Cabinet des Dr. Caligari**. Decla-Bioscop. Alemanha. 1922.
- WILDER, Billy. **Ace in the Hole**. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1951.
- WILDER, Billy. **Sunset Boulevard**. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1950.
- ZUCKER, David. **The Naked Gun: From the Files of Police Squad!**. Paramount Pictures. Estados Unidos. 1988.