

A ARTE DO *FILM NOIR*

JEFFREY CHILDS

Apesar do que o título deste ensaio pode deixar transparecer, não se trata aqui de analisar o *film noir* enquanto modo de representação artística — tarefa que em muito extravasaria o espaço reservado para estas considerações, uma vez que implicaria a participação num debate já muito longo sobre esse mesmo tema —, mas antes dar início a uma reflexão sobre a presença de objectos de arte neste género cinematográfico.

A presença recorrente de formas, objectos e práticas de arte em *film noir* pode, à partida, parecer estranha. Os principais precursores artísticos dos géneros — os filmes de *gangster*; a ficção *hard-boiled* de Raymond Chandler, Dashiell Hammett e Cornell Woolrich, entre outros; os *Strassenfilme* do cinema Weimar; e a escola *Ash Can* da pintura norte-americana — cultivavam atitudes de endurecimento moral e pragmático, de *tough-mindedness* e *no-nonsense*, que tomavam como os seus alvos directos os hábitos mentais e vivenciais das classes privilegiadas, entre os quais se incluem as práticas de produção, circulação e apreciação de obras de arte. Nesta afirmação conseguimos já vislumbrar um eventual motivo pela inclusão de uma reflexão sobre a arte no *film noir*, pois, se considerarmos este género como, de algum modo, dando continuidade a esta oposição programática entre uma cultura de *effeteness* e uma cultura de *tough-mindedness*, é lógico deduzir a necessidade de incluir dentro da sua própria moldura representantes de cada lado desta oposição. Contudo, a relação do *film noir* com representações do mundo da arte revela-se bem mais complexa do que esta oposição categórica sugere. Por um lado, vários dos realizadores que ajudariam a estabelecer o género

tinham formação nas artes plásticas, como John Huston, Fritz Lang e Orson Welles. Por outro lado, como sublinha Brigitte Peucker na sua obra *Incorporating Images: Film and the Rival Arts* (1995), a necessidade de elevar o cinema ao estatuto de arte *propre*, levou os seus praticantes seminais (Griffith, Hitchcock, Murnau, etc.) a inscrever, de forma emblemática, a emergência do cinema enquanto forma de arte legítima e independente no próprio tecido fílmico¹. Para além destes dois aspectos, não nos devemos esquecer da importância da tematização da representação no *film noir*. Tomada na sua forma mais geral, a representação surge como o tema-mor do género cinematográfico, onde as suas diversas formas — as artes plásticas, os espectáculos de *cabaret* e outros entretenimentos populares, a arte comercial e a representação teatral (ou *acting*) — circulam num espaço cuja função aparenta ser a determinação moral, social e epistemológica destas mesmas formas. De todas estas formas, é a arte teatral que merece um destaque particular pelo modo como o *acting*, neste género, esbate as linhas entre o real e o representado, levando o espectador para um estado generalizado de representação, tal como teorizado (fora do género, mas *grosso modo* temporalmente coincidente com ele) pelo sociólogo Erving Goffman na sua obra *The Presentation of the Self in Everyday Life* (1959 [1956]). Por conseguinte, no *film noir* o termo *arte* pode designar um conjunto de práticas humanas específicas ou resultados dessas práticas, mas não encontra uma oposição conceptual simples ou evidente: a não ser *artlessness* — isto é, uma forma de arte cujo artifício (por inépcia ou desespero) se revela como tosco e transparente.

Fundamental para um estudo sobre a presença da arte — enquanto constelação de objectos, práticas e modos de representação — no *film noir* é a exploração de objectos situados na fronteira de arte. Normalmente estes objectos situam-se em uma de duas categorias: 1) objectos que, sendo considerados como obras de arte, se comportam (ou solicitam respostas) como se fossem outro tipo de entidade (os quadros nos filmes *Vertigo* [1958]² ou *Laura* [1944] exemplificam este

¹ Para mais sobre a alegorização da imagem nos primordiais do cinema, ver o meu texto «Alegoria e imagem no filme *Broken Blossoms*, de D.W. Griffith» (2016).

² Não pertencendo ao género de *film noir* no sentido mais estrito, o filme de Hitchcock parece-nos um filme (e talvez o filme) que transporta elementos do *noir* para uma nova categoria de filme que, por razões de economia de expressão, iremos designar por pós-*noir*.

tipo de objecto); 2) objectos que, não sendo objectos de arte (ou sendo de carácter artístico duvidoso), suscitam atitudes e comportamentos tipicamente associados com o mundo de arte. Desta última categoria temos o exemplo do falcão maltês, que não só dá o título ao filme de 1941 de John Huston, como dá origem ao que hoje se considera como a cronologia geralmente aceite do género. Em que medida devemos considerar o objecto do falcão como traçando uma linha ténue entre a arte e a não-arte? Por um lado, a condição material do falcão desmente qualquer valor artístico. Reduzido a esta condição representa apenas um amálgama de chumbo e esmalte. Por outro lado, revela muitas das características associadas a objectos de arte: é objecto singular («por Deus! — se se perder um filho é possível arranjar outro — só há um falcão maltês»); é acompanhado por uma história de origem e de transmissão; tem um valor monetário que deriva de um acto de especulação; é objecto de colecção (Gutman, o General Kemidov); e a sua condição ontológica é assombrada pela questão da sua autenticidade/falsidade. Como tentaremos demonstrar, através da leitura de dois filmes fundamentais para a definição do género *noir* — *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945) e *Laura* (Otto Preminger, 1944) — a reflexão sobre a natureza e o valor da arte não representa um elemento fortuito ou casual do género, mas antes um nódulo de recursão, através do qual se constrói a identidade artística da cada filme individual, do género *film noir* e do cinema em geral. Cada um destes três elementos — filme, género, forma artística — forma-se em diálogo com os restantes e é a preocupação do *film noir* com a natureza artística do cinema que nos permite vislumbrar através das suas projecções a natureza dobrada da sua existência.³

Scarlet Street (1945), de Fritz Lang — remediação do filme *La Chienne* (1931), de Jean Renoir — pode ser lido como uma paródia do mundo da arte e uma reflexão sobre a estrutura *en abyme* da arte do engano. Edward G. Robinson é Christopher Cross (Chris Cross, Criss Cross), um funcionário de caixa e pintor amador (pinta todos os domingos, o espectador é informado). Como lhe diz o seu

³ Refere-se, aqui, à dobra tal como formulada por Gilles Deleuze na sua obra *Le Plí — Leibniz et le baroque* (Les Éditions de Minuit, 1988). A natureza «dobrada» do determinante desta frase («sua») reflecte a indeterminação irredutível entre a instância de algo e o algo do qual a instância é instância.

amigo e colega de trabalho Charlie: «Bem, isso é uma maneira de matar o tempo» [«Well, that's one way to kill time»]. «Matar o tempo» é, porventura, um dos motivos mais importantes no *film noir* e, embora nos seja possível desenvolver aqui as razões subjacentes, convém sublinhar a relação desta expressão com uma certa visão do cinema enquanto entretenimento. Regressando de um jantar de homenagem, onde o próprio é o homenageado, e, por isso, usando traje formal, Chris salva Kitty March do que aparenta ser um assalto (tratando-se, na verdade, de uma *lovers' quarrel*), ao afastar o seu agressor (Johnny Prince). Bom cavalheiro, Chris acompanha Kitty a casa e, no café do prédio onde a Kitty reside, os dois travam um diálogo que exemplifica na perfeição a máxima essencial do *film noir*: nada engana tão bem quanto a verdade. Através de uma série de mal-entendidos e pressupostos errados, Chris toma Kitty por uma atriz (enquanto existem vários indícios no filme que sugerem que é prostituta) e Kitty toma Chris por um artista bem-sucedido. É precisamente este cruzamento de enganos que desencadeia o desenvolvimento da relação entre os dois.

Uma das facetas da sua vida que Chris esconde de Kitty é o seu estado civil. Adele, a mulher de Chris, é uma mulher dominadora, cujos comportamentos abusivos (roçando a caricatura) para com o marido justificam plenamente o foco singular de Chris na pintura. Enquanto mostra as suas obras ao amigo Charlie, Chris explica a sua abordagem à pintura, uma abordagem que o coloca na via do neo-primitivismo; ou, como explica ao Charlie (que professa perplexidade perante a falta de semelhança entre a margarida que serve de modelo e a representação da margarida pintada por Chris), as suas pinturas resultam de impressões visuais do mundo filtradas pelo sentimento. Mais tarde, quando explica as suas pinturas a Kitty, Chris compara a pintura a um caso amoroso e esta analogia torna-se ainda mais estreita à medida que o relacionamento entre os dois avança, com uma complexidade adicional: do ponto de vista de Kitty, a relação com Chris é encenada, o que a inscreve na dicotomia autenticidade/falsidade, que constitui uma das questões fundadoras do mundo da arte.

A pedido do seu namorado/chulo Johnny Prince, Kitty consegue convencer Chris a alugar-lhe um apartamento que servirá também de *atelier* para ele. Johnny

duvida do valor das pinturas de Chris, mas, sendo o vigarista que é, procura uma forma de as vender, sem o conhecimento de Chris. Colocados numa banca de rua, os quadros de Chris são vistos e comprados pelo crítico de arte mais importante de Nova Iorque, David Janeway, que vai à procura do artista, conseguindo por fim localizar Johnny no apartamento de Kitty. Apanhados de surpresa, Johnny convence Kitty a assumir a autoria dos quadros: «Sempre quiseste ser actriz, esta é a tua oportunidade». Janeway fica surpreendido com o facto de o autor dos quadros ser uma mulher: «A sua arte é original e tem uma força masculina». A ironia é profunda, pois a arte de Chris nasce da sua emasculação radical nas mãos da sua mulher, Adele. Quando questionado por Janeway sobre a fonte da sua «arte», Kitty reproduz o discurso proferido por Chris num dos seus primeiros encontros — «Limito-me a traçar uma linha em torno do que sinto quando olho para as coisas» — demonstrando, uma vez mais, a máxima do *film noir*.

Chegando um dia ao apartamento de Kitty, Chris descobre Johnny a examinar um dos seus quadros, dando origem a uma troca de palavras sobre as qualidades da sua arte. Johnny: «Tens alguma dificuldade com perspectiva, não tens?» Chris: «Sim, isso é algo que nunca consegui dominar — a perspectiva». Esta troca constitui um *mise en abyme* cinematográfico⁴, pois é a falta de perspectiva que caracteriza o seu envolvimento com Kitty e que, em última instância, levará ao desfecho da narrativa. Na reviravolta final do filme, Chris Cross faz justiça ao seu nome e, num movimento quiasmático, troca de lugares com Johnny, assumindo o primeiro o papel de criminoso ao matar Kitty num momento de fúria e incriminar Johnny pelo assassinato. Não devemos ignorar o facto de o verbo inglês para «incriminar» ser *frame*, pois nesta sequência final de actos Chris liberta as energias primitivas que alimentavam a sua arte, rebentando com as molduras que o mantinham (aos seus olhos, aos olhos de Adele e aos olhos da sociedade em geral) em xeque. Contudo, a divisão psíquica resultante do acto de matar Kitty faz de Chris um prisioneiro da sua própria mente, onde permanece atormentado por forças que já não encontram um escape. A *artlessness* (ingenuidade) inicial de Chris

4 Outro exemplo de figura semelhante no filme é a introdução do quadro representando uma serpente entrelaçada na armação do metro, que surge primeiro como *trompe-l'oeil* para, a seguir, assumir uma forma *en abyme*.

transforma-se na sua *artlessness* final (condição sem arte, sem recursos de expressão ou finalidade), num quiasmo operado no interior de uma palavra — entre os usos e significados que a habitam — que designa a ausência da arte.

Como a sequência de abertura do filme *Laura* (Otto Preminger, 1944) torna claro, a história de Laura é a história de uma obra de arte. De forma exemplar, o filme de Preminger coloca em evidência duas características convencionais da nossa interação com objectos de arte: a nossa tendência de interagir com tais objectos como se de pessoas se tratasse e a capacidade de tais objectos para continuarem a gerar narrativas após a morte da presença humana (modelo, artista, etc.) necessária à sua produção. É esta última característica que permite a defesa da prática artística enquanto suplemento à mortalidade humana, como encontramos expresso no soneto 65 de William Shakespeare. Evidentemente, tal defesa apoia-se na lógica movediça do suplemento, cuja natureza paradoxal foi analisada de forma exemplar pelo filósofo Jacques Derrida na obra *De la grammatologie* (Les Éditions de Minuit, 1967).

Os momentos iniciais demonstram bem esta ideia da presença humana escondida (ou insinuada) em obras de arte. O genérico do filme surge sobreposto à imagem fixa do quadro de Laura, pendurado na parede do apartamento de Laura, encontrando um eco no apartamento luxuoso de Lydecker, transformado em museu pessoal. Lydecker, para além da sua profissão de jornalista de assuntos sociais, é um colecionador e *connoisseur* de objectos de arte, contando Laura como um dos elementos da sua colecção. É, aliás, curioso notar como Laura, enquanto personagem e objecto, se encontra no cruzamento de dois olhares masculinos que pretendem determinar a natureza da sua história: um em modo narrativo (Lydecker) e outro em modo de investigação criminal (McPherson). Estes dois modos de determinar a história de Laura são evidenciados no encontro inicial entre Lydecker e McPherson, quando o último interrompe o primeiro no acto de escrever sobre Laura para o questionar sobre a sua morte. Apesar de ser detective, McPherson age como um crítico de arte, tentando construir uma interpretação de Laura a partir da sua representação, que inclui não só o quadro como também os objectos da sua casa e, sobretudo, as narrativas (como a de Lydecker) que surgem em torno do seu silêncio. O filme de Preminger, através da personagem de McPherson

son, lembra que é a natureza (aparentemente) fechada de Laura, qual obra de arte, que suscita e sanciona o seu tratamento enquanto objecto interpretável.

Se há um elemento desestabilizador desta leitura de Laura enquanto obra de arte é o facto de esta ser (ou ter sido) mulher, pois este facto começa a colorir a actividade hermenêutica de McPherson, levando-o, no decurso das suas investigações, a apaixonar-se pela representação de Laura. Quando, a meio do filme, Laura aparece sã e salva, a transformação de McPherson, de crítico de arte para detective/homem, torna-se completa. Acompanhando esta transformação é a alteração do estatuto de Laura de vítima/obra de arte para suspeita/mulher; ou, como McPherson a encara, para mulher suspeita. Visualmente esta transição é marcada por uma mudança de posição do olhar masculino: de baixo para cima, no caso mulher/obra de arte, e de cima para baixo, no caso da mulher/suspeita (ver FIG. 1).

Ironicamente, a transformação que leva Laura de obra de arte para mulher suspeita e, finalmente, para mulher remível implica a eliminação de profundidade em torno da sua personagem, sublinhada em termos formais pela forte presença da luz na sequência da interrogação, que extingue qualquer sombra do seu rosto, e em termos temáticos pela eliminação da sombra da dúvida pairando sobre a sua cabeça na mesma sequência: «Estava noventa e nove por cento seguro de si», diz-lhe McPherson, «mas tinha de me livrar desse um por cento» [«I was ninety-nine percent certain about you, but I had to get rid of that one percent doubt»]. Esta transformação de Laura, de uma superfície misteriosa para uma superfície conhecível, indica que há mais em jogo no filme de Preminger do que uma representação da natureza de arte. O aparecimento de Laura a meio do filme constitui, também, um afastamento do género de *film noir*, cuja epistemologia de base insiste na natureza incerta e parcial de pessoas, objectos e desfechos. Talvez seja esta a razão pela qual a conclusão do filme, que proporciona um *happy ending* possível face às complicações suscitadas pelo enredo, nos pareça insatisfatória, a (improvável) relação entre Laura e McPherson assente num conhecimento apenas superficial. Uma leitura alternativa do desfecho do filme implicaria uma aceitação tácita de uma assimetria cognitiva e a convicção de que esta assimetria não é fatal à relação entre os dois: Laura não conhece McPherson, mas McPherson, devido às



FIG. 1. *Laura* (Otto Preminger, 1944)

longas horas passadas por entre os objectos do seu apartamento e a ouvir os relatos dos outros, conhece Laura. Contudo, acolher esta leitura do filme é admitir que a leitura de uma mulher, como a interpretação de um objecto de arte, se realiza através de uma cuidada atenção à (sua) superfície.

As representações de arte que encontramos em *Scarlet Street* e *Laura*, como aquelas que circulam pelo espaço mais lato de representação designado por *film noir*, não se encontram apenas circunscritas a dinâmicas locais de interacção textual ou a processos sócio-estéticos como a formação de géneros artísticos, como também transportam a problemática relação da modernidade com a representação em geral. Gregg Lambert, ao reflectir sobre esta relação tal como surge no ensaio «Literary History and Literary Modernity», de Paul de Man, nota que de Man identifica, no interior da construção de (uma certa) modernidade, um nó que consiste no tema do vitalismo, surgido no século XIX, e o tema do esquecimento (2008, 58). Nesta leitura da modernidade, construída por de Man em modo de crítica ao conceito (ou à utilização ingénua do conceito), a vitalidade do presente é ameaçada pelo peso do passado e só consegue libertar-se do mesmo através de um acto de pura vontade. A concretização (ou formalização) deste acto interrompe a continuidade histórica, resultando numa brecha (aparente) entre o passado e o presente. Contudo, a realização

formal do presente oferece (aparentemente) uma posição exterior à dialéctica de vitalidade/esquecimento, posição essa que (paradoxalmente) permite voltar a narrar a relação do passado com o presente em termos de continuidade, sendo esta exterioridade também uma forma de posteridade:

In fact, such a criterion [of a «reflective judgment of historical duration»] can only be constructed afterward, by those who «interpret» and determine its meaning, who situate it within a text that evaluates its failure or its success, and who produce a fictional narrative that rejoins what it had placed asunder, and who provides the narrative of its activity that gives an intentional and causal explanation that would re-link the past it now occupies (in the sense of accomplished project or program) to the present it has prepared. Thus, «reflective judgment can only be provided by the subject who arrives on the scene post-modus, by the postmodern, who occupies the present and the enthusiasm constitutive of modernist aesthetic experience. (Lambert 2008, 61-62)

As consequências desta passagem são demasiado abrangentes para abordar aqui. Contudo, na figura de Chris Cross — um dominado vitalista de avental cujo desfecho enquanto artista é marcado pela *incapacidade de esquecer* —, assim como na figura de Mark McPherson — um detective/crítico de arte que chega *post mortem* para formalizar a vida e a morte de Laura numa narrativa temporal e causal — encontramos representações paródicas da modernidade diagnosticada por de Man. Não é claro que tais representações ofereçam qualquer escape desta condição, mas também não é claro que, chegando *post modus* na representação da modernidade, sirvam apenas como ilustrações distorcidas desta condição, ou como anunciação, ainda que em nota de rodapé, da paródia da modernidade que encontramos reduzida ao(s) *pós* da história.

Referências

- CHILDS, Jeffrey. 2016. Alegoria e imagem no filme *Broken Blossoms*, de D.W. Griffith. In *Falso Movimento: Ensaios sobre Escrita e Cinema*. Editado por Clara Rowland e Tom Conley. Lisboa: Cotovia.
- DE MAN, Paul. 1971. Literary history and literary modernity. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles. 1988. *Le Pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving. 1959. *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Nova Iorque: Doubleday.
- LAMBERT, Gregg. 2008. Baroque and modernity: Paul de Man. In *On the (New) Baroque*. Aurora, Colorado: The Davies Group.
- PEUCKER, Brigitte. 1995. *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FILMES

- Hitchcock, Alfred (1958). *Vertigo (A Mulher Que Viveu Duas Vezes)*.
- Lang, Fritz. (1945) *Scarlet Street (Almas Perversas)*.
- Preminger, Otto (1944). *Laura*.
- Renoir, Jean (1931). *La Chienne*.