

O Film Noir e a eclosão do Maneirismo no cinema de Hollywood

Jorge Manuel Neves Carrega
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação
jorgecarrega@hotmail.com

Resumo

Ao introduzirem no cinema de Hollywood um conjunto de valores estéticos e culturais característicos do antigo Império Austro-húngaro e da República de Weimar, os cineastas centro-europeus desencadearam um processo de transformação do paradigma clássico de Hollywood que assumiu as características de um maneirismo cinematográfico cuja eclosão está intimamente associada ao chamado film noir.

Palavras-chave: Film Noir, Cineastas Centro-Europeus, Maneirismo, Hollywood.

Abstract

By introducing a set of aesthetic and cultural values, characteristic of the former Austro-Hungarian Empire and the Weimar Republic in the Hollywood film industry, central European filmmakers have triggered a process of transformation of the classical Hollywood paradigm that assumed the characteristics of a mannerist cinema whose outbreak is closely associated with film noir.

Keywords: Film Noir, Central-European Filmmakers, Mannerism, Hollywood.

Introdução

A ascensão do regime nazi na Alemanha e a posterior anexação da Áustria esteve na origem do maior êxodo de sempre de profissionais da indústria de cinema europeia. Entre os milhares de refugiados que rumaram a Hollywood, destaca-se um conjunto de realizadores e diretores de fotografia centro-europeus que vinham desenvolvendo as suas carreiras na indústria de cinema alemã.

Entre meados da década de 1930 e inícios dos anos quarenta, cineastas como William Dieterle, Fritz Lang, Max Ophüls, Curtis Bernhardt, Robert Siodmak, Otto Preminger, Douglas Sirk, André De Toth, John Brahm, Charles Vidor, Billy Wilder e os diretores de fotografia Rudolph Maté, Franz Planer, Ernest Laszlo e John Alton rumaram aos EUA e enriqueceram com o seu talento a maior indústria de cinema mundial.

Oriundos de uma realidade histórico-cultural completamente distinta dos seus colegas norte-

americanos, os cineastas centro-europeus possuíam uma formação teatral adquirida nos palcos de Viena e Berlim, e uma sensibilidade estética “expressionista”, adquirida no contacto com as vanguardas artísticas europeias.

Entre as centenas de filmes que realizaram em Hollywood, os realizadores e diretores de fotografia centro-europeus destacaram-se no desenvolvimento do chamado film noir, um ciclo cujas fronteiras Paul Schrader delimitou entre *The Maltese Falcon* de 1941 e *Touch of Evil* de 1958 (Silver e Ursini, 1996:53-61).

1) O Film Noir

O termo film noir, introduzido em 1946 por dois críticos franceses, Nino Frank e Jean Pierre Chartier, designa um conjunto de filmes cujo tema principal é a ocorrência de um crime. Adaptado ou inspirado no universo literário de autores como Raymond Chandler, Dashiell Hammet e James M. Cain, criadores de um estilo de ficção policial conhecido como *hard-boiled*, o film noir constitui “the most notable deviation from the classical style in the immediate post war period” (Langford, 2010: 81). Nas palavras de Raymond Borde e Étienne Chaumont: “The action is confused, the motives are unclear. There is nothing resembling classic dramas or the moral tales from a realistic era (...). A film takes on the characteristics of a dream and the viewer searches in vain for some old-fashioned logic.” (Borde & Chaumont, 1996: 25). Contrariamente à visão idealista da América, que em larga medida caracterizava o cinema clássico de Hollywood, o film noir trouxe para o grande ecrã o “pesadelo americano”, retratando uma sociedade movida pelo dinheiro, onde a ganância, a violência, o crime e os problemas psicológicos e emocionais dos protagonistas, constituíam o reflexo inevitável dos traumas de guerra e da alienação provocada pela vida nos grandes centros urbanos da América.

Esta visão pessimista da sociedade, cujas suas raízes se encontram na literatura *hard boiled* norte-americana, no realismo poético francês e no chamado *angst* germânico, traduz-se na ambiguidade moral e no cinismo dos protagonistas, dando início à crise do herói clássico e ao surgimento do anti-herói.

Imagem n° 1: Fred McMurray e Barbara Stanwyck em *Double Indemnity* (1944).



Fonte: Snapshot da edição dvd. Coleção do autor.

Em filmes como *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, *Scarlet Street* (1945) de Fritz Lang, *Cris Cross* (1948) de Robert Siodmak e *Where the Sidewalk Ends* (1950) de Otto Preminger, os protagonistas são vítimas das suas próprias fraquezas e em *You Only Live Once* (1937) de Fritz Lang, *Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer, *D.O.A* (1950) de Rudolph Mate, *Crime Wave* (1954) de André de Toth e *The Wrong Man* (1957) de Alfred Hitchcock, eles são homens comuns que se tornam vítimas de uma justiça cega ou de circunstâncias que fogem ao seu controle.

Imagem n° 2: Tom Neal em *Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer



Fonte: Snapshot da edição dvd. Coleção do autor.

Apesar do código Hays obrigar à inclusão de um castigo ou ato de compensação moral para as personagens que cometiam ações moralmente reprováveis, foram muitos os realizadores e argumentistas que conseguiram subverter o conteúdo moralizante dos finais impostos pela censura, suscitando a simpatia do espectador para com protagonistas de moral duvidosa como os representados por Richard Widmark em *Night and the City* (1950), Robert Mitchum em *Out of the Past* (1947),

Burt Lancaster em *The Killers* (1946), John Garfield em *The Postman Always Rings Twice* (1946) e Alan Ladd em *This Gun for Hire* (1942).

Uma das características que distingue o film noir é o grau de subjetividade que os realizadores e argumentistas introduzem nestes filmes, assumindo com frequência o ponto de vista do protagonista através da utilização da câmara subjetiva, do *flashback* e da *voice-over*. Ao film noir interessavam menos as ações dos protagonistas do que as suas motivações (Casper, 2007: 359), pelo que este ciclo de filmes assinala o desenvolvimento de um cinema mais introspetivo, no qual a ação deixou de ser predominantemente física e exterior ao herói para se transformar numa experiência fundamentalmente emocional e psicológica.

Através do *flashback*, popularizado em Hollywood por Orson Welles mas igualmente característico do cinema expressionista e da literatura *hard boiled*, o cinema de Hollywood rompeu pela primeira vez com a linearidade narrativa e com o seu elemento estruturante, a presença de um narrador que era o único garante dos pensamentos e comportamentos do herói (Nacache, 2012: 81).

No entanto, o desenvolvimento de estruturas narrativas labirínticas conduziu a narrativa clássica aos seus limites (Pavés, 2003: 337), produzindo, na opinião de Robert Sklar, um efeito de distanciamento nos espectadores: “At best the voice-over is a distancing device; it destroys the illusion of the screen image’s presentness and forces the narrator’s interpretation of visual experience on the viewer instead of allowing him or her to feel directly” (Sklar, 1975: 280-281).

Mas para melhor dar expressão ao mundo de corrupção, violência, crime e traição que caracteriza o film noir, foi igualmente necessário adotar um estilo visual capaz de exprimir o pessimismo e a amoralidade que caracteriza este universo narrativo.

2) Estilo e Maneirismo no Film Noir

Mais do que um género cinematográfico, o film noir, constitui um estilo cuja influência se estende a uma parte significativa da produção cinematográfica do pós- guerra, influenciado géneros como o western, o melodrama e o filme de ficção científica.

Um dos géneros cinematográficos onde esta influência mais se fez sentir foram os chamados *women’s pictures*, melodramas como *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, *The Letter* (1940) de William Wyler, *Experiment Perilous* (1944) de Jacques Tourneur, *The Spiral Staircase* (1945) de Robert Siodmak, *Mildred Pierce* (1945) de Michael Curtiz, *The Strange Woman* (1946) de Edgar G. Ulmer, *The Secret Beyond the Door* (1947) de Fritz Lang ou *My*

Cousin Rachel (1952) de Henry Koster, e cujas raízes se encontram, segundo Joe McElhaney, na tradição romântico-gótica do séc. XIX (McElhaney, 2009: 101). À semelhança do film noir, o melodrama gótico caracteriza-se pela atmosfera melancólica, angustiada e por vezes opressiva que envolve os seus protagonistas. Obras como *Gaslight* (1944) de George Cuckor, *The Ghost and Mrs Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz, *Love Letters* (1945) e *Portrait of Jennie* (1948) de William Dieterle ou *The Blue Gardenia* (1953) de Fritz Lang colocam os conflitos emocionais e os problemas psicológicos que estes originam no centro da narrativa, e abordam temas como o fascínio pela morte, a irreversibilidade do tempo, o amor obsessivo, a perda da memória e as recordações de um passado que é a fonte dos problemas do presente.

No entanto, o psicologismo de obras como *Spellbound* (1945) de Alfred Hitchcock, *The Locket* (1946) de John Brahm, *The Secret Beyond the Door* (1947) de Fritz Lang e *Possessed* (1947) de Curtis Bernhardt, constitui uma das características do cinema maneirista, no qual: “(...) el personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusion de sus motivaciones.” (Requena, 2007: 572).

Por seu lado, obras como *Deception* (1946) de Irving Rapper, *Whirlpool* (1950), de Otto Preminger, *House by the River* (1950) de Fritz Lang, *The Damned don't cry* (1950) de Vincent Sherman, *The File on Telma Jordan* (1951) de Robert Siodmak e *Payment on Demand* (1951) de Curtis Bernhardt, revelam o mal-estar que se abateu sobre a sociedade norte-americana do pós- guerra, constituindo uma crítica velada à instituição familiar burguesa, tão celebrada pelo cinema clássico. Nestes filmes parece já não haver lugar para o tradicional *happy end* e, quando este ocorre, é sempre um mero simulacro, esvaziado de sentido pela sua implausibilidade¹.

Para dar expressão a este universo narrativo, os cineastas europeus e alguns norte-americanos por estes influenciados, recorriam ao uso expressivo dos ângulos de câmara, à profundidade de campo e aos efeitos de luz e desenvolveram uma *mise-en-scène* estilizada, que rompeu com as práticas dominantes no cinema de Hollywood, dando origem a um estilo de características “anticlássicas”. Nas palavras de Janey Place e Lowell Peterson:

Those traditionally harmonious triangular three-shots and balanced two-shots, which are borrowed from the

¹ Em filmes como *The Woman in the Window* e *The Strange Affair of Uncle Harry*, Fritz Lang e Robert Siodmak respectivamente, são obrigados a criar um falso *happy end*, revelando que a narrativa profundamente perturbadora que o espectador havia assistido não foi mais do que um pesadelo do protagonista.

compositional principles of Renaissance painting, are seldom seen in the better film noir. More common are bizarre, off-angle compositions of figures placed irregularly in the frame, which create a world that is never stable or safe, that is always threatening to change drastically and unexpectedly (Place & Lowell: 1996: 68).

O estilo noir caracteriza-se também pelo tratamento estilizado dos cenários, por vezes reveladores de um *horror vacui* algo maneirista, e pela importância dramática e simbólica que os objetos assumem na sua *mise-en-scène*. Entre estes, destacavam-se os espelhos, retratos e escadas (Lev, 2003: 41), que remetiam para a herança expressionista (Eisner, 1973: 119-137) mas também para o vocabulário maneirista.

Imagem nº 3: Dana Andrews em *Laura* (1944) de Otto Preminger.



Fonte: Snapshot da edição dvd. Coleção do autor.

Os espelhos e superfícies espelhadas permitiam representar simbolicamente a dualidade e a duplicidade destas personagens, mas constituíam também uma ferramenta ao serviço de um estilo virtuoso com o qual os cineastas procuravam alternativas a um dos elementos estruturantes do cinema clássico, o campo-contra-campo. Na opinião de Michael Wood:

Reflections and mirrors both insist not only on the presence of the camera, thereby serving roughly the purpose of intruding narrators in fiction and self-conscious characters (...) any brilliant shot will tend to point us to its source, will tend to play on a sense of the camera's slightly sinister manipulation of appearances (Wood, 1975: 120-121).

Cenário por excelência do desencadear ou da resolução trágica dos conflitos, as escadarias (especialmente em espiral), simbolizavam a complexidade da narrativa, o turbilhão de emoções e a desorientação dos protagonistas

mas sugeriam igualmente a *figura serpentinata*, que traduziu plasticamente o delírio maneirista (Requena, 1986: 210).

Imagem n° 4: *Mildred Pierce* (1945).



Fonte: snapshot da edição dvd. Coleção do autor.

Entre os objetos característicos da mise-en-scène noir, o retrato, assumiu particular importância em obras como *Laura* (1944) de Otto Preminger, *The Woman in the Window* (1945) de Fritz Lang, *Portrait of Jennie* (1948) de William Dieterle e *The Ghost and Mrs Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz.

Imagem idealizada de um ser ausente (quase sempre uma mulher), o fascínio que o retrato/ pintura exerce sobre o protagonista, é revelador da sua obsessão por um ideal de beleza que acaba por se revelar inatingível. Em *Laura* e *The Woman in the Window*, a dificuldade do protagonista em lidar com a verdadeira natureza da mulher retratada, revela também a natureza artificiosa da sua representação pictórica e em melodramas femininos de influência noir como *The Ghost and Mrs Muir* e *Portrait of Jennie*, o retrato constitui o único elemento físico que permite dar expressão ao amor impossível dos protagonistas por um ser “ideal” e inalcançável, um fantasma.

Imagem n° 5: *The Woman in the Window* (1944) de Fritz Lang.



Fonte: Snapshot da edição dvd. Coleção do autor.

Mas o film noir serviu também como rampa de lançamento para toda uma geração de atores da década de quarenta, cuja imagem ficaria para sempre associada a este ciclo de filmes. Nos rostos de Robert Mitchum, Alan Ladd, Verónica Lake, Richard Conte, Burt Lancaster, Dana Andrews e Gene Tierney, o film noir encontrou a expressão ideal do anti-herói, inseguro e atormentado por neuroses e angustias existenciais.

No desânimo e na melancolia que marca o rosto destes protagonistas, é pois possível encontrar o eco da languidez maneirista, essa beleza fria e indolente que deu expressão ao génio criativo dos artistas da contra-reforma.

O virtuosismo de procedimentos adotado pela maioria dos realizadores que trabalharam no film noir está assim na origem do que David Bordwell definiu como a “highly self-conscious narration” (Bordwell, 2006:182). Nas palavras de Robert B. Ray:

(...) the noir movies (the heirs of citizen Kane) replaced the continuity system's transparent forms with conspicuous devices that called attention to the filming process: cameras tilted wildly, shadows fell expressively. The stylistic inflation of even the non-noir films further subverted the thematic paradigm's invisibility, substituting the grand and picturesque for the familiar and matter of fact (Ray, 1985: 176).

Imagem nº 6: *Payment on Demand* (1951) de Curtis Bernhardt



Fonte: Snapshot da edição dvd. Coleção do autor

Nas mãos de cineastas como Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Edgar G. Ulmer, Anatole Litvak, Curtis Bernhardt ou Alfred Hitchcock, o ciclo noir transforma-se na “fascinante experiência visual de um pesadelo, de que a ambiguidade e o abismo são parte inevitável” (Requena, 2007: 16).

Conclusão:

Reflexo de um período histórico em que a sociedade norte-americana se confrontou com o pesadelo da II Guerra Mundial, o horror dos campos de concentração, o perigo nuclear e o início da guerra fria, o film noir representou um momento de transformação do paradigma temático de Hollywood que seria acompanhado pela desagregação do seu paradigma formal (Ray, 1985: 176).

Segundo David Bordwell, o film noir define-se não como um género, nem mesmo como um estilo homogêneo, mas antes pelas suas características anticlássicas. Partindo do conceito de *term of exclusion*, introduzido por Ernst Gombrich, segundo o qual definições como gótico, maneirismo e barroco, surgiram inicialmente como uma forma de categorizar estilos não clássicos com relação ao classicismo, Bordwell admite que a principal característica do film noir é o facto de ter representado um desafio aos valores dominantes do cinema clássico de Hollywood (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 75). Posicionado entre o cinema clássico e o cinema moderno (Losilla, 2009: 108), o film noir representa um momento de transição no qual se assiste a uma complexificação das estruturas narrativas, aliada a uma mise-en-scène estilizada que refletia o olhar crítico do realizador sobre os acontecimentos (Santamarina, 1999: 13).

Ao convocar a atenção do espectador para o estilo enquanto ato de enunciação, os cineastas europeus assumiram uma posição estética que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, não pode deixar de suscitar comparações com a arte maneirista. Assim, na sequência dos trabalhos realizados por investigadores como Jesús González Requena, J.L. Castro de Paz e Carlos Losilla, penso ser possível estabelecer uma relação direta

entre a eclosão do film noir e o desenvolvimento de um cinema maneirista, cuja paixão pela forma se traduziu na exploração dos limites do modelo clássico e na afirmação do cineasta enquanto autor.

Dadas as alterações narrativas e formais que introduziu no cinema de Hollywood e o efeito de contaminação que exerceu sobre géneros clássicos como o western e o melodrama, o film noir, podemos dizer-lo, constitui o grande momento de eclosão do maneirismo de Hollywood.

Referências bibliográficas:

A) Livros

Bogdanovich, P. (1997). *Who the Devil Made It?: Conversations with Legendary Film Directors*. New York, Ballantine Books

Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. N.Y, Columbia University Press.

Casper, D. (2007). *POSTWAR HOLLYWOOD: 1946-1962*. Oxford, Blackwell Publishing.

Dumont, H. (1994). *William Dieterle: Antifascismo y compromiso romántico*. Festival Internacional de Cine de San Sebastian/Filmoteca Española/I.C.A.A/Ministerio de Cultura.

Eisner, L. (1973). *The Haunted Screen*. Berkley and Los Angeles, University of California Press.

Fujiwara, C. (1998). *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

Nacache, J. (2012). *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa, Texto e Grafia.

Geada, E. (1998). *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. Lisboa, Artes e Ideias.

Greco, J. (1999). *The Film on Robert Siodmak in Hollywood: 1941-1951*. Dissertation.com.

Gibbs, J. (2002). *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*. London, Wallflower Press.

Grilo, J.M. (1997). *A Ordem no Cinema*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gunning, T. (2000). *The Films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*. London, BFI.

Hirsch, F. (1981). *Film Noir: The Dark Side of the Screen*. Da Capo Press.

Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood: film industry, style and ideology since 1945*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Lev, P. (2003). *The Fifties: transforming the screen 1950-1959*. Los Angeles, University of California Press- Charles Scribner's Sons.

Losilla, C. (2003). *La Invención de Hollywood: o como olvidar-se de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona, Paidós.

Losilla, C. (ed.) (2009). *En Tránsito: Berlin-Paris-Hollywood, más allá de la historia de cine*. Madrid: T&B Editores.

McArthur, C. (1990). *O Filme Policial*. Lisboa: Livros Horizonte.

McElhaney, J. (2006). *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*. New York: State University of New York.

Pavés, G. M. (2003). *El Cine Negro de la RKO*. Madrid: T&B Editores.

Philips, G. (1998). *Exiles in Hollywood- Major European Film Directors in America*. London, Lehigh University Press.

Ray, R. (1985). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*. New Jersey, Princeton University Press.

Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo*. Madrid, Ediciones Hiperión, S.L.

Requena, J.G. (2007). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones.

Russo, E. (2008). *El cine clásico: itinerários, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires, Manantial.

Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza Editorial.

Sarris, A. (1996). *The American Cinema- Directors and*

Directions 1929-1968. Da Capo Press.

Schatz, T. (1999). *Boom and Bust: American cinema in the 1940's*. Berkley and Los Angeles, University of California Press.

Silver, A. e Ursini, J. (ed.). (1996). *Film Noir Reader*. New Jersey, Limelight Editions.

Simsolo, N. (2007). *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid, Alianza Editorial.

Wood, M. (1975). *America in the Movies*. N. Y. Basic Books.

Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (3ª edição revista e ampliada). São Paulo, Paz e Terra.

B) Capítulos de obras colectivas

Borde, R. & Chaumont, È. (1996) "Towards a Definition of Film Noir", in Silver A. and Ursini, J. (ed.) *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions, pp. 17-26.

McElhaney, J. (2009) "La Transformación del modelo clásico, primera parte: de cómo Europa conquistó Hollywood", in Losilla, C. (ed.) *En Tránsito, Berlin-París-Hollywood*, Madrid: T&B Editores, pp. 85-114.

Place, J. & Peterson, L. (1996) "Some Visual Motifs of Film Noir", in Silver A. and Ursini, J. (ed.) *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions, pp. 65-76.