



RELICI

GÊNERO NEO-NOIR: REALIDADE, CARACTERÍSTICAS E ALGUMAS OBRAS¹

Roberto - Minadeo²

RESUMO

O cinema se consolidou ao longo de décadas como importante fonte de entretenimento, crítica social e difusão de ideias, tendo entrado em simbiose com outras mídias e formatos de difusão, como a televisão, e, mais modernamente, o *streaming*. Há inúmeros gêneros cinematográficos, sendo o filme *noir* relevante desde a primeira metade do século XX e verificável em uma nova onda segundo diversos autores, a partir dos anos 1980. O artigo, de natureza qualitativa, contextualiza e trata do gênero *noir*, enfoca suas características e apresenta alguns exemplos. São trazidas obras do que vem sendo denominado gênero *neo-noir*, nas quais se estuda a presença apontada do gênero *noir*. As conclusões trazem a análise, e ilustram a importância e atualidade do gênero.

Palavras-Chave: Comunicação; Cinema; Mídia; Gênero *noir*; Gênero *neo-noir*; Christopher Nolan; Tim Burton.

ABSTRACT

Cinema has been consolidated over decades as an important source of entertainment, social criticism and diffusion of ideas, and has entered into symbiosis with other media and formats of diffusion, such as television, and, more modernly, streaming. There are numerous cinematographic genres, being the noir film relevant since the first half of the 20th century and verifiable in a new wave according to several authors, from the 1980s. The article, of a qualitative nature, contextualizes and deals with the genre *noir*, focuses its characteristics and gives some examples. Some works of what is being called the *neo-noir* genre are presented, in which the presence of the *noir* genre is studied. The conclusions bring the analysis, and illustrate the importance and timeliness of the genre.

Keywords: Communication; Cinema; Media; Gender *noir*; Gender *neo-noir*; Christopher Nolan; Tim Burton.

¹ Recebido em 19/06/2018.

² Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. rminadeo@gmail.com
Revista Livre de Cinema, v. 6, n.1, p.36-65, jan-abr, 2019
ISSN: 2357-8807



RELICI

INTRODUÇÃO

Mediante um estudo qualitativo realizado mediante fontes acadêmicas, pesquisaram-se o cine *noir* e *neo-noir*, visando checar a presença de características do gênero cinematográfico *noir* no *neo-noir*. O *noir* apresenta forte riqueza comunicacional, que, segundo diversos autores, vem sendo resgatado, com a possibilidade de se valer das vantagens tecnológicas da atualidade. O artigo se subdivide da seguinte forma: ao início se fala das características do gênero *noir*. Apresentam-se características e exemplos tanto do *noir* quanto do *neo-noir*. *Blade Runner* recebeu especial atenção, por ser visto como paradigma do *neo-noir*. Seguem-se filmes de Christopher Nolan e de Tim Burton, que parecem mostrar a validade e o panorama do *neo-noir*, e que são considerados por importantes no panorama cinematográfico atual em vários textos acadêmicos.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

O presente artigo é exploratório, de natureza qualitativa e histórica, descrevendo diversas obras, sintetizando e comparando análises obtidas na literatura acadêmica. Foram usados textos apenas no formato .pdf. Inúmeros artigos ou capítulos de livros que focam aspectos muito particulares ou técnicos não foram adotados; isso ilustra o uso do cinema nas mais variadas áreas do saber e sob os mais diversos ângulos possíveis de abordagem. Alguns autores e/ou obras chegaram a receber detalhes de mais de um autor, o que torna mais robusta sua apresentação. A finalidade do estudo é mostrar o papel que algumas obras e autores marcaram na ampla trajetória do cinema. Buscaram-se artigos que aprofundam sobre certa obra ou artista, foram fruto de pesquisa no Portal da Capes e no Google Acadêmico, com as chaves de busca girando em torno a filmes, atores, diretores e estúdios. Alguns livros completaram o arcabouço oriundo desses textos trouxeram aspectos históricos menos abordados em artigos.



RELICI

GÊNERO NOIR

O *noir* se valeu de escritores norte-americanos do gênero policial dos anos 1920, sendo mítico em relação à história urbana dos Estados Unidos, além de fornecer uma crítica social em relação ao drama do cidadão de classe média, em meio ao crime, à recessão econômica e à paranóia criada por ameaças do comunismo, do macarthismo e da bomba atômica. Apontam-se cerca de 300 filmes *noir* nos anos 1940 e outros 300 nos anos 1950; o último teria sido *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) (MAHER, 2010; MAIA, 2011).

O *noir* surgiu nos anos 1940, parte do filme policial, mas traz características inovadoras: a) retrata seus personagens num mundo pessimista; b) o herói é um detetive fracassado ou sarcástico; c) a moral *noir* é relativa, sem que se possa afiançar sobre o caráter de ninguém; d) usa sombras e costuma ser em preto-e-branco; e) a trama é passada em um universo noturno, nublado e sombrio – causa da denominação ao gênero; f) as locações internas são escuras e claustrofóbicas; g) um crime é o enredo principal, com ciúmes e corrupção; h) há perfis quase obrigatórios: *femme-fatale*, policiais corruptos, maridos ciumentos, corretores de seguros e bodes expiatórios; i) cenários estilizados, que melhor retratam a angústia reinante; j) importância dramática e simbólica dos objetos; k) os espelhos simbolizam a dualidade e a duplicidade das personagens; l) as escadarias formam um cenário ideal do desencadear ou da resolução trágica dos conflitos, e mostram o turbilhão de emoções, a complexidade da narrativa e a desorientação dos protagonistas; m) tramas complexas; n) uso do *flashback*, que desorienta o espectador; p) narração em *off* do protagonista masculino; q) personagem deformado, filmado de cima para baixo; r) relações masculinas dúbias, sugerindo mais do que simples amizade; s) personagens com hábitos de supervisionarem as pessoas à maneira de *voyeurs*; t) uso do retrato, tal como em: t.1) *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944), t.2) *Mulher à*



RELICI

39

Janela (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1945), e t.3) *Retrato de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948). Destaca-se que não se fazem presentes todos esses elementos nas obras do gênero. O retrato *noir* fascina, é a imagem idealizada de alguém ausente, quase sempre uma mulher; tal atração revela a obsessão do protagonista por um ideal de beleza inatingível. Em *Laura* e *Mulher à Janela* a dificuldade de se lidar com a verdadeira natureza da pessoa retratada mostra a falsidade da imagem. *O Retrato de Jennie* põe o retrato no centro da trama, e dá vazão ao amor impossível por um ser “ideal” e inalcançável, um fantasma (LYMAN, 1987; FRIEDRICH, 1989; MASCARELLO, 2006; LEITE, ALVES, 2008; AUGUSTI, 2013; CARREGA, 2013; HELFGOTT, 2015).

O *noir* prestou-se à denúncia da perda dos valores da sociedade, da violência e hipocrisia das relações interpessoais. Iniciou o debate entre o masculino e o feminino, fruto do ingresso maciço da mulher no mundo laboral durante a Segunda Guerra Mundial e dos conflitos ocorridos por ocasião do retorno dos soldados. O crime *noir* é o destino metafórico de alguém psicologicamente desajustado, além de resultar da problemática rede de relações criadora do problema. A representação do crime no pós-guerra é simbolizada pelos seguintes elementos: a) caracterização eticamente ambivalente de muitos personagens; b) ambientação cruel, paranóica e claustrofóbica; e c) tramas pessimistas. A literatura policial e o Expressionismo cinematográfico Alemão trouxeram elementos vitais ao gênero. O *noir* foi meio de exprimir um tema central do pós-guerra: a crise da identidade masculina, fruto da modificação dos papéis sociais devido à mobilização militar e da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados da guerra e a mão-de-obra feminina treinada durante o conflito. Nesse contexto se entende a figura *noir* da *femme fatale*, símbolo, do ponto de vista masculino, da independência obtida pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao transformar-se em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* reforça a masculinidade ameaçada



RELICI

40

e recria simbolicamente o equilíbrio perdido. O anti-herói *noir* se caracteriza por egoísmo, ambiguidade, derrotismo e isolamento (MASCARELLO, 2006; CARREGA, 2013).

Relíquia Macabra (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) se passa em uma metrópole, o que traz a marca do gênero desde o início, por ser mais propício a gerar uma situação de caos. Nele, Bogart vive o detetive Samuel Spade, um personagem importante no gênero. Outra característica *noir* desse ator: o humor mesclado à dureza. A falta de recursos obriga as produções da época a poucas cenas externas. Spade tinha um caso com Iva (Gladys George), esposa de seu sócio, Miles Archer (Jerome Cowan), assassinado ao início da trama. A ambiguidade *noir* aflora, mediante essa situação e um encontro de uma possível cliente ao início do filme, no qual os sócios não escondem sua atração pela beleza da cliente, que vinha procurar sua irmã, fugida com Floyd Thursby. Após a morte de Archer, a polícia encontra o corpo de Thursby, e desconfia de que Spade o tivesse matado para vingar-se da morte do sócio. Características *noir*: a) a cliente ressurgue e diz ter mentido, sendo seu nome Brigid O'Shaughnessy e inicia a representação do papel de *femme fatale*, ao tentar atrair a atenção do detetive, mostrando-se frágil ou romântica, pois diz que a polícia não pode saber de nada e ela não tem a quem acudir; ela também disputa as atenções masculinas frente às rivais; trama complexa: b) Brigid diz a Spade que conhecera Thursby no exterior e que este matara Archer; c) surge um amaneirado Joel Cairo que visita Spade falando que gostaria de rever a estátua de um falcão maltês, dizendo poder pagar US\$ 5 mil pela estátua; Brigid diz que sabe onde está e quer entregá-la; d) cresce a intimidade entre Brigid e Spade; e) o detetive é interrogado por um promotor e acusa a polícia; f) a confusão aumenta com novo personagem misterioso, o Sr. Gutman, também interessado na estátua e que narra a Spade a história dela, cheia de detalhes fantásticos; g) um navio chega com a estátua e seu capitão a entrega a Spade, mas é vítima de um crime e tem



RELICI

41

vida curta; h) surge uma negociação entre as partes sobre a estátua, na qual todos são traidores ou traídos; i) chega a estátua e Gutman se desespera, pois é falsa. Spade desmascara Brigid, afirmando ter matado seu sócio e diz que tentou usá-lo; ela tenta apelar ao caso que estão tendo, mas o *noir* não tem amores verdadeiros, e ela é entregue à polícia. A trama é acompanhada por músicas fúnebres, tristes e sombrias, mas ao final surgem notas melódicas, permitindo ao espectador sair da sala de exibição com uma sensação mais positiva (MAIA, 2011; AUGUSTI, 2013).

Em *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) a escolha que recai sobre Ilsa (Ingrid Bergman) é uma resolução catártica. A obra foi inspirada na peça teatral “*Everybody comes to Rick’s*”, de Murray Burnett e Joan Allison. O primeiro, professor nova-iorquino, teve a chance de conhecer o clima europeu em 1938, em uma viagem com a esposa. A maior parte dos artistas foi formada por europeus expatriados; o roteiro passou por uma trajetória confusa e foi fruto de várias contribuições e adaptações em função do clima bélico; o filme foi todo rodado sob forte improvisação. O que foi determinante: Bergman e Bogarth fizeram ótimas interpretações. Rick (Bogarth) vive um empresário com um bar e um cassino, em uma Casablanca que é rota de fuga da II Guerra. Características noir: a) entra em cena Ilsa, *femme fatale*, antiga namorada de Rick dos alegres tempos de Paris; b) trama complexa: Ilsa e Victor Laszlo, líder da resistência, chegam a Casablanca na própria noite em que um inimigo alemão é preso, tendo antes deixado os vistos com Rick; c) a trama ganha maior confusão: Ilsa pede nada menos que um salvo-conduto a seu marido, em iminente risco de vida frente aos alemães; d) o cinismo de Rick o leva a um estilo de vida de não se arriscar por ninguém, assim, há uma resposta inicial negativa e fria à ex-namorada; ele chega a dizer que apenas se preocupa com sua própria pessoa, quando Ilsa insinua que sua causa é a mesma do marido; e) a *femme fatale* redobra os ataques: Ilsa o acusa de covarde e fraco, de ser nada menos que um pobre homem sofrendo pelas recordações dos belos amores do



RELICI

42

passado com a bela namorada; f) há um crime, ainda que não consumado: ela apanha uma arma para obrigá-lo a ceder os salvo-condutos; g) a dubiedade: ela não atira, e surge uma cena romântica entre ambos, com a declaração de que ela ainda o ama, sendo óbvia a recíproca, caindo por terra sua carapaça amarga; h) o cínico Rick parece balançar e mudar de ideia; i) mais confusão e dubiedade: Rick pode ir embora com Ilsa ou garantir a fuga desta com o marido; ele escolhe a segunda opção, parecendo ter mudado de ideia ante o romantismo da imortal música do pianista de seu bar; i) o habitual atropelo da lei: para garantir a fuga de Ilsa e Laszlo, Rick mata ninguém menos que um oficial alemão, arriscando tudo, sabendo que passaria a enfrentar a ira dos alemães; entretanto, a escolha dele é acompanhada e compartilhada por Ilsa; e j) surge uma união entre ambos, na dor, mediante essa escolha (FRIEDRICH, 1987; SOBRAL, 2015).

Pacto de Sangue (*Double Indemnity*, Billy Wilder 1944) é narrada em *off* pelo corretor de seguro Walter Neff (Fred MacMurray), manipulado por Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), a *femme fatale*. Esta parece se apaixonar por Neff, se queixa de não receber atenções do marido. Juntos matam este último para faturar um seguro de vida. O chefe de Neff está à espreita de golpes, pois a apólice tinha apenas quinze dias de vida. O *noir* tem suas complexidades em pouco tempo, os pombinhos se voltam um contra o outro: Neff inicia um flerte com Lola, a filha da vítima, que desconfiava de Phyllis ter assassinado sua mãe. Phyllis se envolve com o namorado de Lola. Assim, cada qual passa a desconfiar de que será alvo do outro, o que de fato ocorre em um encontro no qual Neff é gravemente atingido, mas a mata. Neff vai a seu escritório, narrando a história a um gravador, sendo surpreendido por seu chefe, que o deixa fugir; porém, está muito fraco e não sobrevive. O que seria um crime ideal se tornou um pântano de paixões: ambição, desconfiança, amor e ódio (OLIVEIRA; CAPISTRANO, 2009; MAIA, 2011).



RELICI

43

Em *Gilda*, (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) a dançarina Rita Hayworth, no auge de seu esplendor, vive a *femme fatale*. Johnny Farrel (Glenn Ford) é o narrador em *off*, em seus primeiros dias na Argentina. Um desconhecido que o salva de um assalto o convida a um cassino, negócio ilegal e repleto de espelhos, fatores *noir*. Após ganhar algo mediante falcatruas, é levado a uma sala onde o agridem e reencontra seu salvador, Mundson (George Macready), dono do cassino. Farrel é astuto e se faz contratar; Farrel passa a supervisionar os jogos, à cata de trapaceiros, outro aspecto do *noir*: a figura do *voyeur*. Mundson apresenta sua esposa Gilda a Farrel, cujo mundo está bom demais para ser verdade; este vislumbra a impossibilidade de fugir da *femme fatale*, a quem já conhecia. Gilda leva Farrel a um pesadelo que os une no castigo. O movimento dramático da *femme fatale* em direção à sua presa tem por pano de fundo uma música ao estilo “canto da sereia”. Gilda e Farrel aparentam frieza e Mundson desconfia. Estão lançados os elementos para que surjam e fervilhem as paixões *noir*: dubiedade, ciúmes, amor e ódio. Mundson percebe as sutilezas e comunica que Gilda é apenas dele e que Farrel deve tomar conta de todas suas coisas. Típico do *noir*, surge uma confusão, alguém que havia recebido recursos ilegais de Mundson, em nome “do cartel internacional do tungstênio” tenta matá-lo no cassino; a tentativa não foi bem sucedida e o agressor se mata. Mundson, em sua mansão, mostra a Farrel o segredo de seu cofre e diz que ali estão documentos importantes. Outros elementos *noir*: a) uma escadaria presencia diversos acontecimentos; b) Gilda insinua a Farrel que este possui uma ligação amorosa com Mundson; c) ela quer ferir aos dois, saindo com outros homens e dançando de modo provocativo no cassino; d) mais confusão: os inimigos de Mundson voltam e o obrigam a fugir, havendo uma explosão no avião em que viaja; e) vitória de Gilda, que se casa com Farrel, pois no cofre há um testamento pelo qual a primeira recebe tudo e o segundo é o executor; ela tenta retomar sua vida libertina, fazendo Farrel sofrer; f) ação da polícia: Farrel



RELICI

44

recebeu ordem de prisão por operar um negócio ilegal; g) a polícia une o casal na culpa, e Farrel é consolado ao saber que ela nunca traíra a ele nem a Mundson, apenas fingia; h) mais confusão e crime: Mundson retorna e tenta matar o casal, sendo morto por um empregado; e i) ambiguidade frente à lei: um policial diz que não houve crime, pois o antigo dono do cassino morrera no avião. O casal tem um raro final feliz após esse turbilhão (MAIA, 2011; AUGUSTI, 2013).

O Retrato de Jennie (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948) é uma clássica obra *noir*, Eben Adams é um decadente pintor que conhece a bela Jennie Appleton vestida à antiga e que em cada novo encontro aparenta ser bem mais velha do que o tempo transcorrido cronologicamente. Eben fica naturalmente intrigado, e vem a saber que ela havia falecido, por afogamento; vai ao local do trágico evento, entrando em contato com o espírito de Jennie. A partir desse ponto, a obra se torna colorida, e nesse mundo místico usam-se efeitos especiais. Uma vista interna do farol mostra escadas em forma de caracol; no local o tempo volta atrás, sendo possível falar com os mortos. Eben se une a Jennie, a história se repete, e ela é novamente tragada pelo oceano, deixando duas lembranças: seu cachecol e o retrato de Eben ao qual ela posara, encaminhado a um museu (LEEDER, 2009).

A *Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of Success*, Alexander Mackendrick, 1957) destaca a busca da satisfação pessoal, a corrupção policial, a fotografia em branco e preto, a ambientação noturna e a abundância de intrigas, porém, não há uma mulher fatal. Sidney Falco (Tony Curtis) é um assessor de imprensa fracassado, o que se nota na necessidade de morar no próprio escritório; é filmado sempre de cima para baixo, realçando sua nulidade ante os demais. Falco está disposto a tudo para melhorar de vida, e faz constantes intrigas com o colunista J.J. Hunsecker, de quem espera apoio para publicar na mídia notícias de seus clientes. Ambos são imorais, desejosos do sucesso e do poder, dedicando à vida



RELICI

45

profissional todas as horas possíveis. Hunsecker vive rodeado de gente importante, mas sua coluna não se guia por quaisquer princípios, tendo a única finalidade de atender aos seus fins pessoais, relativos aos favores que cobra. Falco dá a Hunsecker uma notícia que o desagrada: sua irmã Susan foi pedida em casamento por Dallas, cantor de *jazz*; e consegue de um terceiro a publicação de uma falsidade que denigre o artista. Em uma gravação à TV, Dallas procura Hunsecker para falar de suas intenções com relação à irmã. Segue-se uma discussão, e o obsequioso Falco põe drogas no casaco do artista, chamando um policial corrupto para prendê-lo. Susan contra-ataca: cria uma pretensa agressão de Falco a ela, Hunsecker publica o caso das drogas para se “vingar” de Falco. Susan acaba fugindo com Dallas (PIRES; NEGRINI, 2017).

O GÊNERO NEO-NOIR

Maier (2010) afirma que os autores divergem ao apontar a primeira obra do gênero, variando de *Caçador de Aventuras* (Harper, 1966) a *Chinatown* (Chinatown, 1974); ele situa esse início em 1961, com *A Lei dos Marginais* (Underworld USA), apontando outras produções anteriores até 1966, inclusive sendo algumas na Europa. São obras mais conscientes das qualidades do *noir*, e que refletem claramente as angústias da guerra fria; e as posteriores trazidas pelo embargo do petróleo, inflação, Watergate e Vietnã. Nas produções europeias, alguns autores fazem críticas ao imperialismo. Tais obras anteriores aos anos 1970 poderiam ser classificadas como *proto neo-noir*. O autor acrescenta que o *neo-noir* atua como caixa de ressonância da memória coletiva. Há obras desse gênero nas quais Los Angeles surge em estilo retrô ou mediante referências derivadas de outros filmes; aliás, inúmeros filmes do gênero possuem essa metrópole como pano de fundo, refletida em um conjunto pós-moderno de espelhos nos quais a representação do passado colide com a identidade presente, inclusive fazendo referências ao cinema



RELICI

46

do passado. Exemplos dessa tendência: *Blade Runner* e *Pleasantville*. Aduz que a queda ocorrida nos custos da produção cinematográfica popularizou a difusão de obras coloridas, o que, em um primeiro momento ceifou a principal característica do *noir* e que uma obra *neo-noir* utilizou a cor, para atingir novos públicos do que os anteriores visados pelo gênero, criando novas formas de linguagem visual e estética.

Stingo (Peter MacNicol) é o narrador de *Escolha de Sofia* (*Sophia's Choice*, Alan J. Pakula, 1982), em *off*, três décadas após chegar a Nova Iorque, com 22 anos, decidido a escrever seu primeiro livro em 1947. Seus vizinhos são Sofia (Meryl Streep) e Nathan (Kevin Kline), que parecem estar no início da formação de uma família. A presença da música e dos silêncios ao longo da obra é marcante, acompanhando a narração e auxiliando a compreensão desta última, como a flauta que acompanha a filhinha de Sofia. Esta acabou de chegar da Europa, tendo sobrevivido de Auschwitz, e guarda um passado obscuro. Nathan vive obcecado por uma irreal perseguição sofrida no Holocausto e com sentimento de culpa por não ter ido à guerra. As histórias que um contam ao outro e a Stingo são fantasias mescladas com mentiras. Sofia e Nathan são muito ligados, em especial quando vertem seus sonhos em músicas, quando se vestem ao estilo da Era do Jazz ou como Sulistas da Guerra de Secessão. Outra catarse se dá quando ambos escutam música no máximo volume, o que parece conseguir abafar o silêncio do mundo interior dela. Stingo percebe que ambos vivem vidas fantasiosas: Sofia se reprime e Nathan é um desiludido; assim, ele tenta, mediante entrevistas, saber o que se passou com ela, obtendo um sentimento de culpa por ter sobrevivido; mas, seu mistério não é narrado. A omissão do passado termina por custar as vidas de Sofia e Nathan. O filme mostra ao espectador o drama que ela carrega e que dá o dramático nome do filme, sugerindo que o narrador não os conhece. Os fatos a respeito de Sofia e Stingo são apresentados como *flashbacks*, enquanto que o filme não as



RELICI

47

fantasia. As luzes do filme, o ambiente sombrio, a trama complexa, a presença do narrador em *off* e os *flashbacks* são elementos *neo noir* (NARINE, 2010).

Dick Tracy (*Dick Tracy*, Warren Beatty, 1990) brilha por seu conceitual estético que conseguiu plasmar em filme os quadrinhos com maestria, mediante um impecável trabalho de produção e de movimentos contidos da câmera e de cortes abruptos na montagem. Padrões adequados em fotografia, cenografia, figurino, esquema de cores, maquiagem e composição também são notáveis. Outros elementos interessantes que formam o poder de atração mercadológico da obra: a) sua inconfundível marca visual; b) a remissão aos quadrinhos; c) a trilha sonora tanto de Danny Elfman quanto de Madonna; e d) o elenco, com destaque para Al Pacino, Dustin Hoffman e Madonna, esta vivendo a *showgirl* Breathless Mahoney, que remete à sua condição de estrela do mundo *pop* musical, e cujo padrão de qualidade foi levado ao filme. Também são representadas diversas convenções estereotipadas nos relacionamentos, que tornam os personagens previsíveis: a) o detetive comprometido com seu trabalho (gênero policial), b) (o detetive durão sobrepujando a *femme fatale* (*noir*); e c) o vilão e sua mulher-objeto (dos filmes de *gângsteres*). Porém, a espetacularização e a ênfase sobre o grotesco terminam por subjugar a narrativa, que fica empobrecida (MASCARELLO, 2005).

A Vida em Preto e Branco (*Pleasantville*, Gary Ross, 1998) aborda diversos valores sociais, além de usar uma linguagem que destaca a cor. A obra narra o drama de David (Tobey Maguire), um jovem solitário e infeliz que foge dos problemas dos anos 1990 assistindo "Pleasantville", um seriado em preto e branco ambientado nos anos 1950, onde tudo é agradável. A irmã de David, Jennifer (Reese Whisterpoon) é totalmente diferente: consumista, hedonista e vaidosa; talvez represente o jovem alienado que parece predominar na sociedade. A trama é uma fantasia: David e Jennifer são levados pelo controle remoto ao próprio seriado "Pleasantville", como filhos do casal protagonista, que segue uma vida muito



RELICI

48

regrada. Fácil adivinhar o quanto isso desagrada a Jennifer, que logo começa a fazer mudanças. A vida do seriado toma novos rumos, segundo as ações dos personagens. Conforme as regras são quebradas e se foge do estereótipo do seriado, os personagens começam a ganhar emoções e cores. As mudanças não fazem o mundo perfeito, porém mais pleno de emoções. Há personagens que vislumbram que mesmo não sendo perfeito, o mundo pode ser melhor em relação ao que era. Há os que não gostam das mudanças e chegam a sugerir que os coloridos sejam postos à parte. A cor é o elemento escolhido para exprimir isso. A obra faz refletir que os fenômenos midiáticos são vivenciados pelas pessoas, que criam sentidos a partir deles. Assim, a mídia pode ser vista como um elemento integrante na construção da visão do mundo pela sociedade; e, daí tira seu valor crucial (SILVA, 2012).

Homem Morto (Dead Man, Jim Jarmusch, 1995), traz o diretor de fotografia Robby Müller, em outra de suas interessantes obras em preto e branco, em um *western* inovador. Johnny Depp vive o contador William Blake, que investiu seus últimos centavos para assumir um emprego em uma cidade situada no fim de uma ferrovia no Oeste. Blake havia perdido o emprego, os pais e a noiva. Chegando ao destino, seu emprego tinha sido dado a outra pessoa e ele foi expulso pelo proprietário da fábrica sob a força das armas. Após umas horas com uma garota, entra em cena o amante desta, que a mata. Blake, um inocente contador consegue a proeza de matar o amante e fugir, apesar de ferido. Foi salvo por um índio, um herói romântico, que se apresenta como “Ninguém”, pois fora expulso da nação indígena, dado que seus pais eram de tribos diferentes. Coloca-se uma recompensa por Blake, começando a guerra: caçadores de recompensas se matando ao encalço do prêmio e a dupla Ninguém-Blake matando para sobreviver e fugir. Um vilarejo indígena é completamente destruído em meio a esse fogo cruzado. Nesse clima, ninguém tem direito a viver com tranquilidade (PELZER, 2002).



RELICI

49

Em *Clube da Luta* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), o protagonista, Tyler Durden, toma remédios para dormir; o que lhe permite trabalhar, usar marcas famosas e figurar bem ante os demais. Ele é vítima da ditadura da moda, fugindo de aeroporto em aeroporto em suas viagens a trabalho. O *noir* se insinua mediante a fraca iluminação, os constantes *flashbacks* e um narrador em *over*. Este aponta que Durden possui algum distúrbio de personalidade, talvez ligado à sua crônica insônia, ou mesmo até esquizofrenia; paralelos ao aumento de problemas psicológicos vistos na modernidade, criticando elementos atuais da sociedade. A obra faz outra forte crítica ao ironizar o relacionamento das pessoas com os bens de consumo, pois se valorizam menos as ideias do que os valores das marcas. Durden vai a um médico, que sugere ver sofrimento de verdade em um grupo de ajuda a pessoas com câncer, conseguindo algum grau de melhoria. Mas, a harmonia se rompe ao entrar em cena Marla Singer, sociopata cínica com tendências suicidas, sem sentido na vida, roubando para não trabalhar; apesar de instável emocionalmente, é a *femme fatale* que abala o protagonista. Além disso, um incêndio destrói o apartamento do protagonista, que passa a conviver no espaço do amigo, vivido por Brad Pitt, um caos, no qual há embates noturnos “amigáveis” para superar o estresse do trabalho. Essas brigas fazem o protagonista esquecer seus apegos materiais e ingressar no “Clube da Luta”. O filme demora a mostrar que Durden é o próprio narrador, porém, com valores diversos; este último é o consumista e narcisista hodierno, enquanto que Durden esbanja autoconfiança. O próprio fato de o narrador não ter um nome sinaliza sua crise de identidade. Além disso, dada sua insônia, o narrador termina por apresentar uma duvidosa moral, novo sinal do gênero *noir*. Por exemplo, ele vai aos encontros de pessoas com câncer apenas para se satisfazer, e, mesmo assim, diz que Marla é turista ao ir às tais reuniões. Além disso, os produtos que vende são vistos por ele mesmo como uma grande farsa: sabonetes caseiros feitos com gordura humana, roubada de clínicas de estética, e vendidos às mesmas pacientes



RELICI

50

dessas organizações, após suas operações de lipoaspiração (GOMES, 2013; BONFIM, 2016).

BLADE RUNNER – O NEO-NOIR NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Blade Runner, o Caçador de Androides (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) é uma obra de rica intertextualidade, que transcende as convenções do *noir*; ambientada na Los Angeles de 2019, superpovoada e cinzenta. O futuro é retrô: prédios e carros antigos permeados de aprimoramentos tecnológicos. O interior dos apartamentos representa uma profusão de estilos arquitetônicos, cheios de subjetividade, de cultura pessoal e de supermodernidade. O filme rompe com a estética da ficção científica. Foram adotadas locações famosas dessa metrópole, de modo que remetem à atual cidade e exploram o imaginário coletivo. A obra possui forte caráter de crítica a elementos futuros plasmados em obras cinematográficas, superando também as visões tradicionais relativas às raças. Com isso, o filme termina por definir um anti-utópico e pessimista a respeito dessa futura cidade. A trilha sonora de Vangelis ajuda na criação do ambiente. O elenco foi feliz em associações com ícones do *noir*. Deckard (Harrison Ford) é cínico tal qual Sam Spade, vivido por Bogart; é um ex-policial, autorizado a matar replicantes, que são androides sem memória, sem emoções e com vida curta, feitos para colonizar o espaço, em tarefas perigosas aos humanos. Mas acabam por ganhar paixões e consciência de si mesmos, e voltam à Terra para tentarem viver mais. Ninguém questiona o sentido do desenvolvimento dos replicantes: a tecnologia só pensa nos aspectos funcionais, sem considerar aspectos humanos, sociais ou históricos. Há um pano que permeia a obra, atrelado à morte. Os replicantes querem mais vida, pois captaram seu valor; é uma ironia: os replicantes buscam o sentido, enquanto que os humanos não se preocupam com ele (BRAGA, 2004; CAMPOS, 2006; MAHER, 2010; VIZCARRA, 2011).



RELICI

51

Braga (2004) afirma que o filme cria um novo gênero à ficção científica, mesclando o policial e o *noir*, rompendo com a tradicional ambientação ficcional em ambientes assépticos, usando em seu lugar a própria cidade. A experiência de Scott em filmes publicitários o fez valorizar o roteiro e o cenário. A obra retrata os medos da sociedade atual, com suas violentas megalópoles à mercê de grandes corporações. Nas ruas se fala um dialeto baseado no inglês e no chinês, além de outras línguas, criando um pano de fundo atordoante. Acrescenta que, em sua tarefa, Deckard vai à fábrica dos replicantes, visando entendê-los melhor, e se apaixona pela androide Rachel (Sean Young). Os replicantes estavam na fábrica para pedir ao inescrupuloso empresário Tyrrel que não os desativasse conforme o programado. A morte do replicante Roy (Rütger Hauer) impressiona: ele diz a Deckard o quão gratificante foi sua vida e como se vê desgostoso ao deixar de existir. Apesar de ter sido perseguido, Roy, antes de morrer, salva o caçador, mostrando uma dúvida existencial nele ampliada, dado que sabe que foi programado com um término previsto. Roy, feito para destruir, ganha uma dimensão humana.

Blade Runner tem forte apelo visual. Sua atmosfera tensa e opressiva traz diversos elementos *noir*: a) Deckard é um anti-herói, niilista e derrotado que vive na decadência: bares, becos abandonados e danceterias; b) a corrupção é geral, tanto na polícia que chantageia Deckard para voltar a exterminar andróides, quanto em Tyrell, produtor de replicantes, que burla as leis de mercado e de segurança de andróides; c) Rachael, a replicante que atrai Deckard, é a típica *femme fatale*: sombria, sensual, misteriosa e de moral duvidosa; d) a iluminação; e) o posicionamento das câmeras desorienta o espectador; e f) há uma equivocidade, pois a relação humanos/replicantes não é positiva nem negativa (SANCHES, 2015).



RELICI

ALGUMAS OBRAS DE CHRISTOPHER NOLAN NO ESTILO NEO-NOIR

Amnésia (Memento, Christopher Nolan, 2000) trata da falta de memória de Leonard Shelby (Guy Pierce) que o inabilita a captar o presente, tendo de coletar fatos para minimizar seu trauma. Há duas tramas paralelas, uma colorida, cujos eventos são apresentados em ordem invertida, e outra linear, em preto e branco, ao estilo *noir*. As duas tramas igualam o espectador à confusão do protagonista. A relação tempo-memória mostra que sem a sequência temporal é difícil ao público acompanhar a vida de Shelby, mas, que, com esforço é possível montar o quadro geral, diversamente do que se passa com ele, reduzido à necessidade de tatuar-se para guardar as certezas que vai descobrindo. O cenário ilustra o quão Shelby está perdido, pois as locações poderiam ser de inúmeros países. Ele também usa fotografias para recordar pessoas e lugares, dificilmente tatuadas. O clímax se dá ao encontrar quem elucide o crime, contando algo desagradável ao protagonista, que prefere continuar trancado em seu mundo. A obra traz policiais corruptos e traficantes; gera dúvida e tensão ao público, instado a saber o que se passou. O tom pessimista, os personagens ambíguos e uma *femme fatale*, ao mesmo tempo vítima e algoz, completam a moldura do quadro. A montagem é invertida em relação ao fator temporal, o que leva os espectadores a compartilharem a mesma percepção de Leonard. O enredo completo se vê ao final, depois de vários *flashbacks* (PIRES, 2006; VIEGAS, 2008; BATISTA, 2012).

O grande truque (The Prestige, Christopher Nolan, 2006) se passa na fumarenta Londres do séc. XIX, perpassando os diários de dois mágicos rivais, que estudam todas as ciências possíveis à busca do espetáculo perfeito. O espectador é chamado a se situar nesse mundo fabuloso, perdido em meio a tantos *flashbacks*. Cada mágico fez notas para enganar o outro, assim usa-se de metalinguagem para iludir o espectador, tal qual os ilusionistas o fazem, escondendo e dirigindo a atenção do espectador aonde bem o desejam. Tais profissionais pretendem destruir



RELICI

53

um ao outro, e, no processo, perdem esposas e arriscam suas vidas. Um dos mágicos, Borden é gêmeo do engenheiro Fallon, sendo isso a base de seus truques; ambos são vividos por Christian Bale e se esforçam para viverem como uma só pessoa, mas há um subproduto na forma de uma vida dúbia. A trama é contada de forma envolvente, mediante *flashbacks*. O roteiro brinca com isso mediante a direção de arte e de algumas cenas emblemáticas que representam a situação de dois dos personagens: a gaiola. Elemento recorrente na trama, a gaiola ganha um significado crucial enquanto analogia sobre a vida que dois personagens levam, pois enquanto um tem fama como importante mágico, o outro vive nos bastidores, sem vida, em doação total ao sucesso do primeiro. Maquiagem, enquadramentos, cortes, fotografia, diálogos, direção de arte, montagem e efeitos especiais são usados sem excessos para contar uma trama simples, mas que ganha em complexidade pela forma e pela ordem como é apresentada. A obra mostra a ciência em meio à magia, sendo uma dupla imersão no fantástico (BATISTA, 2012; SANTOS, 2012).

Batman (Batman Begins, Christopher Nolan, 2005) foi o início de uma trilogia. Batman e Bruce Wayne são vividos por Christian Bale; Michael Caine é o mordomo que liga o herói às figuras de seus pais; o vilão é Ra's al Ghul (Liam Neeson); Gordon (Gary Oldman) é o investigador de polícia de Gotham; e Lucius Fox (Morgan Freeman) é o cientista, aliado de Batman. Gotham City é moderna, mas decadente e corrupta, situação que clama pelo herói salvador. Em *Batman: O Cavaleiro das Trevas (Batman The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008)* o herói já é consagrado; Coringa (Heath Ledger) é um vilão, genial e insano, pois, além do crime, faz as pessoas refletirem sobre seus estilos de vida. A ambientação funde medo, anarquia e amor. Os frutos da ação do Coringa são fabulosos e confundem Batman/Bruce Wayne, por ser um provocador do caos, cheio de reflexos na sociedade (SUZANO JUNIOR; AMORIM, 2010; LEITE, 2015).



RELICI

Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge (The Dark Knight Rises, 2012, Christopher Nolan) traz novidades no elenco em relação ao início da trilogia: Tom Hardy (Bane), Anne Hathaway (Selina Kyle/Mulher Gato) e Marion Cotillard (Miranda). Batman volta ao lar após vários anos; o vilão é Bane, um fanático a serviço da Liga das Sombras para destruir Gotham e vingar a morte de Ra's Al Ghul. Miranda Tate, filha de Ra's al Ghul, aliada a Bane é Miranda, se fingiu ambientalista, conquistou a confiança de Bruce, se fez Presidente do grupo para roubar seu equipamento nuclear e destruir Gotham. Selina rouba dos ricos e poderosos aos quais culpa pela miséria de Gotham; captou as digitais de Bruce, para que Bane fizesse uma transferência das contas das empresas Wayne, que cessou suas atividades filantrópicas, resultando em que muitos garotos do orfanato fossem à criminalidade. Mas, Selina termina se apaixonando por Bruce, e se alia ao Batman para salvar Gotham (PIRES; SANTOS, 2014; LEITE, 2015; LEITE, 2017).

A Origem (Inception, Christopher Nolan, 2010) conta com Ellen Page, Marion Cotillard, Michael Caine e Leonardo DiCaprio, que vive um fugitivo da Justiça dos EUA, pois invade a intimidade pessoal, entrando em sonhos e roubando segredos de organizações. No filme, é contratado para influenciar um “alvo”. Para tal, cria um complexo sonho, em três níveis. Mas sua esposa, presumivelmente falecida, e seus dois filhos, surgem neles, atrapalhando o projeto. Nolan cria uma onírica cidade comunicacional em rede; um labirinto formado por sonhos dentro de sonhos, construído e vivido coletivamente; uma imagem urbana e imagem hipermidiática. O espaço urbano se torna cada vez mais interativo. Não se habita simplesmente nas cidades; mas se torna parte de um espaço-tempo dinâmico. Interage-se na construção de uma cidade criada conforme a lógica do ciberespaço. Na cidade hodierna, a mídia cria espaços dentro dos espaços concretos, viajando à velocidade da luz, conectando povos em um espaço digital; basta pensar em uma videoconferência. Na imagem-cristal do filme, o real e o sonho se tornam



RELICI

55

indiscerníveis, seja pelos efeitos da computação gráfica, tal qual em *Cidadão Kane*, onde há imagens refletidas infinitamente; seja quando as imagens dos espelhos não correspondem à imagem de quem está ante ele. O ambiente digital possui uma linguagem diversa da linguagem do ambiente concreto e que se assemelha ao onírico; assim se entende o quão abundante são os efeitos especiais em *Inception*. A *Escada de Penrose*, presente em vários quadros de Escher, vista na obra, parece infinita, conforme o ângulo de visão adotado; assim, ela é infinita como imagem, e não como espaço concreto. Ilustra-se o potencial de espaço-tempo digital não factível. A cenografia da obra traduz uma noção de espaço não linear, interativo, colaborativo e não sujeito às leis físicas. Entretanto, nessa complexa construção, o discernimento entre o sonho e o real é difuso, dado que se transformam as coisas em um *continuum* imagem-tempo, além do fato de que, enquanto se dorme, o sonho se assemelha ao real. Assim, a obra trata da ambivalência das questões suscitadas em torno aos sonhos, a não validade das leis físicas, e a questão da realidade. A obra parece avançar no tema da fantasia, mediante uma fusão do sonho com o real (FERNANDES, 2012; CLEMENS, 2013).

TIM BURTON: USO DO GROTESCO NO NEO-NOIR

A obra de Burton traz elementos grotescos, fantasiosos e dúvidas existenciais das personagens, isoladas, sem chances de se adaptarem, incompreendidos que lutam por amor e aceitação em um mundo cínico. Foi influenciado pelo: a) *noir*: o mundo é cínico e hostil; a moral é relativa; pouca iluminação; alguns filmes em preto-e-branco; b) Expressionismo Alemão: mundos próprios e novos, cenários elaborados, interpretações exageradas e ângulos de câmera dramatizados; c) surrealismo; e d) terror gótico do cinema de Hollywood dos anos 1930. Além das características de seus roteiros, recheados de humor negro e de personagens solitárias e esquisitas, Burton criou uma identidade em relação ao



RELICI

56

estilo visual de seus filmes, com o uso de listras, linhas curvas e maquiagens que aumentam os olhos e a palidez dos personagens. Burton apresenta algum realismo unido à fantasia. Os desesperançados e infelizes heróis remetem ao lado obscuro que existe em todos porque o diretor crê que este contato é importante para evitar visões preconceituosas. Em relação às técnicas de fotografia, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2007) mostra o uso de *close-ups*, com foco na cabeça e ombro dos atores; também faz uso de *inserts*, que representam *closes* de objetos. Em relação aos ângulos, utiliza *plongê*, com a câmera acima do personagem, e de *contraplongê*, filmando de baixo para cima, em especial no tocante à visão das crianças em relação aos adultos. Enfim, quanto ao enquadramento, em várias ocasiões a obra se vale dos terços da fotografia, escolhendo predominantemente o lado direito para enquadrar o foco da ação, havendo assimetria, o que comunica certo desconforto. Quanto ao tempo, lança mão de *flashbacks*, nos quais se nota o predomínio de tons escuros, sendo a obra em geral caracterizada pelo uso da luz. (BRAGA, 2004; LEITE; ALVES, 2008; GAMBASSI; SOUZA, 2015; ABREU; ANDRADE, 2016).

A criatividade de Burton combina horror e humor e trata da dualidade entre vida e morte, evidenciando que uma não existe sem a outra. *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (*Big Fish*, 2003, Tim Burton) apresenta mais aspectos ligados aos contos de fadas do que sombrios, mas a vinda de personagens insólitos e de florestas tenebrosas recorda a presença fúnebre. A incredulidade de Will Bloom leva a pensar que seu pai é um mentiroso contumaz. Unindo credibilidade e fidelidade, Bloom volta a acreditar no pai após o testemunho de sua suposta amante (Helena Bonham Carter) e o espectador se tranquiliza ao ver a realidade retratada pelo pai: o gigante era um homem muito alto, as siamesas eram gêmeas; assim, o exagero se apóia nos fatos. Enfim, a narrativa que se desenrola ao longo do filme vem a ser um aprimoramento da percepção da realidade existente em Bloom. *Big Fish* apresenta uma narrativa dupla, que permite ao espectador descobrir a realidade, junto ao



RELICI

57

protagonista, dramatizando a dicotomia descrença-reconstrução da credibilidade (BERMÚDEZ; CHOI, 2015; ABREU; ANDRADE, 2016; SÁ, 2016).

A lenda do Cavaleiro sem Cabeça (Sleepy Hollow, Tim Burton, 1999) foca a vida e a morte como inerentes à experiência humana. Burton interpreta o mundo mediante ambivalências que esfazem as convenções aceitas. Burton foi ajudado por uma boa equipe: Kevin Yagher, maquiagem; Rick Heinrichs (Oscar de direção artística) e Emmanuel Lubezki, diretor de fotografia. A obra narra a investigação criminal de Ichabod Crane (Johnny Depp), um policial de Nova York do século XIX que usa técnicas forenses para a resolução de crimes, sendo desacreditado por seus concidadãos; ele defende as técnicas forenses para buscar os criminosos. Sua personalidade possui raízes em seus primeiros anos, reveladas ao espectador mediante seus pesadelos. Talvez seu jeito assustado, sua inabilidade em montar a cavalo e sua figura desajeitada contribuam à impressão negativa que causa. Assim, é enviado ao vilarejo Sleepy Hollow, para testar as suas técnicas na investigação de crimes tidos por sobrenaturais. Se não detem autoridade em um grande centro, pode-se imaginar sua recepção em um vilarejo daquela época. A obra é dominada por uma cor cinza com fundo preto, conferindo uma sensação monocromática; a pele dos personagens também não traz cores vivas, sendo mais presente o tom sepulcral. Nas cenas de jantar o fundo de cena é repleto de galhos de árvores finos e secos, pretos e azuis acinzentados, trazendo um aspecto lúgubre e estéril, sendo difícil separar o real do fantástico. A única viveza na cor é o vermelho vivo do sangue dos mortos e da árvore de onde o cavaleiro sem cabeça ganha vida (MAZZA, 2015; ABREU; ANDRADE, 2016).

Crane descobre que a madrasta de Katrina Van Tessel controlava o cavaleiro assassino mediante magia, sendo a responsável pelos assassinatos em série. O figurino da vilã se altera durante o decorrer da obra. Seu vestido se confunde com o pano fundo enquanto não foi descoberto o seu segredo. Depois,



RELICI

58

seu vestido branco é revestido por uma teia negra; e seu cabelo é solto, assumindo o papel de *femme fatale*. Apesar do medo, o detetive enfrenta o fantasma e acaba se apaixonando por Katrina Van Tassel, uma bruxa boa, sendo correspondido. Com a derrota do fantasma, há um happy end para Katrina e Crane. A obra é ambientada em um clima de fantasia, que reside na incredulidade de Crane em relação ao fantasma, até se encontrar com o próprio. No filme, o cenário se destaca como uma personagem e, através das imagens e dos sons, o suspense e o medo ganham força expressiva. Burton permite a catarse mediante uma realidade ao mesmo tempo macabra e bizarra, confrontando bruxas boas e más, magia branca e magia negra. Ele também permite a identificação com o herói: Crane teve medo até o fim, mas fez o que precisava ser feito. A linguagem predominante de Burton não é a estrutura narrativa, mas sua expressão estética, o que se evidencia nesta obra (SILVA, 2013; MAZZA, 2015).

O desenho animado *A noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, Mike Johnson e Tim Burton, 2005) é mórbido, melodramático e patético, mostrando quão ridículo é ignorar a morte. Tons cinzentos indicam o mundo dos vivos triste e hipócrita, sensação ampliada pelas sombras dos cenários. A noiva traz alegria, mediante as cores e a música, fazendo o espectador rever suas visões sobre a vida e a morte. A obra usa a técnica *Stop Motion*, pela qual se fotografa o movimento de objetos reais animados quadro a quadro, e termina por criar uma rica interação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Burton primou por usar a temática da morte em várias de suas obras. No filme, o plano dos mortos não é perceptível mediante as palavras ou ações, sendo perceptível pelas roupas e os sinais que mostram como se foram; como os dois generais que usam espadas para roubar a bebida um do outro. No geral, a obra é grotesca, traço presente na obra de Burton, sendo os mortos uma sátira dos vivos. Os mortos são cheios de alegria e de cor, presente no rosto dos esqueletos, nas roupas, nos cenários e na trilha sonora. Enquanto os sepulcros



RELICI

59

estão em festa, o mundo dos vivos apenas usa cinzento; os cenários são amplos e vazios; a música remete ao *réquiem* e os personagens são menos curvos. (SILVA JR.; GANDARA, 2014; ABREU; ANDRADE, 2016).

CONCLUSÕES

As obras apresentadas do estilo *noir* parecem interessantes no sentido de reunir as características vistas inicialmente. O sucesso de público, podendo ser tido por verdadeiro desejo de consumo de qualquer produtor o que foi obtido por *Casablanca*, parece mostrar que o gênero se mostrou atrativo.

Diversos autores apontam o estilo *neo-noir* em *Blade Runner*, com destaque para Maher (2010) e Sanches (2015). Nas obras citadas de Christopher Nolan e de Tim Burton os seguintes elementos dos filmes *noir* são apontados por diversos autores: a) retratam seus personagens num mundo ruim; b) a moral é relativa; c) há o uso de sombras e até do preto-e-branco; d) o universo adotado para sediar as tramas é lúgubre e sombrio; e) as locações internas também são escuras; f) há crimes no enredo principal; g) nota-se a presença da *femme-fatale* em algumas das obras citadas; h) os cenários são estilizados, realçando a angústia reinante; i) há objetos que adquirem um valor simbólico; j) as tramas são ainda mais complexas do que aquelas do *noir*; e k) há o uso ainda mais intenso do *flashback*. Cabe acrescentar que Selina Kyle oscila entre o crime e o heroísmo. Em *Inception* nota-se a presença do espelho e da escada, porém, são elementos usados de forma bem mais elaborada do que no clássico *noir*, vista sua fusão com o elemento onírico, daí, se vislumbrar que se trata de uma obra *neo-noir*.

As outras obras *neo-noir* apontadas trazem elementos ricos sob os mais diversos aspectos: a) *A Escolha de Sofia* apresenta a iluminação característica do gênero, e uma trama complexa para ilustrar um terrível drama existencial da modernidade, tão terrível que para superá-lo a protagonista tentou várias soluções



RELICI

60

engenhosas, porém, sem lograr resultados; b) *Dick Tracy* traz à tela os quadrinhos com destreza magistral, destacando-se a vivacidade das cores, a fotografia, a ambientação, o figurino e a maquiagem; c) *A Vida em Preto e Branco* remete ao passado, porém com um toque *neo-noir*: as vantagens da vida de uns trinta a quarenta anos antes são levadas em consideração e apimentadas com o toque do que seria o melhor desejável da vida do momento em que a obra é feita; d) *Homem Morto* é nada menos que um faroeste *neo-noir*, ou seja, uma obra que logrou trazer uma nova linguagem a um gênero consagrado, e e) *Clube da Luta* é extremamente ácido em suas críticas à sociedade, além de inovar com a presença de uma *femme fatale* desajustada e que, talvez por isso mesmo, tenha exercido tal papel sobre o protagonista.

Talvez seja possível observar que o *neo-noir* se beneficiou das décadas passadas e da existência de uma geração de profissionais já formados, assim, apresenta tramas mais elaboradas e seus personagens são menos caricatos, com a exceção de *Dick Tracy*, por se tratar de uma representação de quadrinhos.

Assim, podem-se considerar que as produções *neo-noir* apresentadas trazem as características do gênero. Novos estudos podem comparar o influxo do *Neo-noir* com outros gêneros atuais ou a sua influência em outros diretores.

REFERÊNCIAS

ABREU, T. C.; ANDRADE, A. L. M. O Uso da Cor no Cinema de Animação de Tim Burton. **Rev. Anagrama**, Ano 10, Vol. 1, Jan.-Jun./2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/108967/107440>>. Acesso em: 15/06/2018.

AUGUSTI, A. R. **Cinema Noir**. As marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero. Tese (Comunicação Social). Porto Alegre: PUCRS, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/2230>>. Acesso em 16/06/2018.



RELICI

61

BATISTA, L. R. M. **Mágica, sonho e lembrança**: O Cinema de Christopher Nolan. Dissertação (Comunicação). Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14014>>. Acesso em: 15/06/2018.

BERMÚDEZ, N.; CHOI, D. La Narración Cinematográfica en la Era de la Imagen Digital. **Significação**, v. 42, nº 43, 2015, p. 114-128. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90069>>. Acesso em 16/06/2018.

BONFIM, T. F. Narrativa da era do hiper: representação da hipermodernidade em Clube da Luta (1999). **II Interprogramas - XV SECOMUNICA, Comunicadores e Mutações: Cenários e Oportunidades**. Univ. Católica de Brasília, DF, 2016. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/AIS/article/view/7844>>. Acesso em: 15/06/2018.

BRAGA, A. L. O Cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: *Blade Runner* e seu repertório simbólico. **Rev. O Olho da História**, n. 6, jul./2004. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/analivia.pdf>>. Acesso em 15/06/2018.

CAMPOS, R. R. Cinema, Geografia e sala de aula. Rio Claro: **Estudos Geográficos**, 4 (1): 1-22, Jun./2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/estgeo/article/view/Article/21>>. Acesso em 14/06/2018.

CARREGA, J. M. N. O Film Noir e a eclosão do Maneirismo no cinema de Hollywood. Lisboa: **8º Congresso Sopcom**, 2013, p. 516-521. Disponível em: <revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/download/4036/3717>. Acessado em 16/06/2018.

CLEMENS, N. A. A Psychoanalyst Views Inception. **Journal of Psychiatric Practice**, Vol. 19, No. 3, May./2013. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23653080>>. Acesso em 16/06/2018.

FERNANDES, D. Um paradigma imagético do espaço-tempo contemporâneo: cidade, cinema e hipermídia. **Contemporânea**; Ed. 20; Vol.10; N. 2, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_10_FERNANDES.pdf>. Acesso em 16/06/2018.



RELICI

62

FRIEDRICH, O. **A Cidade das Redes** – Hollywood nos Anos 40. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GAMBASSI, G. F.; SOUZA, C. A. As Escolhas Fotográficas no Cinema de Tim Burton: Uma Análise Sobre Composição e Enquadramento. **Intercom**, XVI Congresso, Ponta Grossa, 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-1305-1.pdf>>. Acesso em 16/06/2018.

HELFGOTT, J. B. Criminal behavior and the copycat effect: Literature review and theoretical framework for empirical investigation. Elsevier: **Aggression and Violent Behavior**, 22 (2015) 46-64. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1359178915000336>>. Acesso em 16/06/2018.

GOMES, D. P. A influência dos movimentos Nova Hollywood, blockbusters e high-concept na composição do filme Clube da Luta. **Anagrama: Rev. Científica Interdisciplinar da Graduação**. Ano 6, Ed. 2, Dez./2012-Fev./2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/viewFile/48174/52012>>. Acesso em: 15/06/2018.

LEEDER, M. Skeletons xail an etheric ocean: Approaching the ghost in John Carpenter's The Fog. **Journal of Popular Film and Television**, 2009, p. 70-79. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JPFT.37.2.70-79>> Acesso em: 14/06/2018.

LEITE, R. C. O pesadelo cinematográfico do morcego: Os Batman's de Tim Burton e Christopher Nolan. **Intercom**, 38º Congresso, RJ, 2015. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/31024022-O-pesadelo-cinematografico-do-morcego-os-batman-s-de-tim-burton-e-christopher-nolan-1-rebeca-cambauva-leite-2.html>>. Acesso em 16/06/2018.

LEITE, R. C. A Performatividade na Personagem Mulher-Gato: Uma Observação nas Narrativas de Tim Burton e Christopher Nolan. **Intercom**, 40º Congresso, Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2017/resumos/R12-3152-2.pdf>>. Acesso em: 16/06/2018.

LEITE, G. F.; ALVES, M. S. Sobre a possibilidade de os filmes comerciais apresentarem características de “Filmes de Arte” a partir do trabalho do diretor Tim Burton. **Anagrama** – Rev. Interdisciplinar da Graduação. Ano 1, Ed. 3, Mar.-



RELICI

Mai./2008. Disponível em: 63
<<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35315>>. Acesso em 16/06/2018.

LYMAN, S. M. From Matrimony to Malaise: Men and Women in the American Film, 1930-1980. Human Science Press: **The International Journal of Politics, Culture and Society**, 1(2), Winter 1987, p. 73-100. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/BF01388242>>. Acesso em 15/06/2018.

MAHER, S. **Noir and the Urban Imaginary**. Thesis (Doctor of Philosophy). Austrália: Queensland University of Technology, 2010. Disponível em: <https://eprints.qut.edu.au/42216/1/Sean_Maher_Thesis.pdf>. Acesso em 16/06/2018.

MAIA, G. Ensaio sobre a música do cinema noir clássico: um panorama de O Falcão Maltês e A Marca da Maldade. **Tempos Históricos**, V. 15, 1º semestre/2011, p. 17-36. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5689/4272>>. Acesso em 15/06/2018.

MASCARELLO, F. Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro. Niterói, UFF: **Contracampo**, v. 13, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/499>>. Acesso em: 15/06/2018.

MASCARELLO, F. **Film Noir**. In: História do Cinema Mundial. Mascarello, F. (Org.). Campinas: Papyrus, 2006.

MAZZA, S. N. Cinema literário e tradução coletiva: Cavaleiro sem cabeça no livro, na tela, na história. **Revista Memento**, V.6, n.2, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/issue/view/92>>. Acesso em: 18/06/2018.

NARINE, N. Film sound and American cultural memory: Resounding trauma in *Sophie's Choice*. SAGE: **Memory Studies**, 3(1) 33-54, 2010. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750698009348305>>. Acesso em: 15/06/2018.

OLIVEIRA, L. T. B.; CAPISTRANO, L. G. M. **Cinema Noir e Femme Fatale**: elemento mítico e subversivo - Análise do filme Pacto de Sangue, 1944. Monografia (Jornalismo), Aracaju: Universidade Tiradentes, 2009. Disponível em:



RELICI

64

<<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf/cinema-noir-femme-pacto-sangue/cinema-noir-femme-pacto-sangue.pdf>>. Acesso em 16/06/2018.

PELZER, P. Dead Man: um encontro com o passado desconhecido. **RAE**, Vol. 42, Nº 4, Out.-Nov.-Dez./2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75902002000400005>. Acesso em: 16/06/2018.

PIRES, J. J.; SANTOS, H. J. Representações Sociais na narrativa de Batman O Cavaleiro das Trevas Ressurge. **Intercom**, XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Palhoça/SC, 8-10/05/2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/resumos/R40-0021-1.pdf>>. Acesso em 16/06/2018.

PIRES, A. S.; NEGRINI, M. O jornalista e o assessor de imprensa no cinema noir através do filme A Embriaguez do Sucesso. **PragMATIZES** – Rev. Latino Americana de Estudos em Cultura, Ano 7, n. 12, out/2016-mar/ 2017. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br/index.php/ojs/article/view/118>>. Acesso em: 15/06/2018.

PIRES, B. F. Peles Fílmicas – Considerações sobre modificações corporais e cinema. **Pro-Posições**, v. 17, n. 2 (50), maio-ago./2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643633>>. Acesso em 16/06/2018.

SÁ, D. S. **O imaginário gótico de Tim Burton**. In: Cinema, Chá e Cultura. CORSEUIL, A. R. et al. (Orgs.). UFSC, 2016, p. 33-41. Disponível em: <<http://ppgi.posgrad.ufsc.br/files/2016/08/Cinema-cha-e-cultura.pdf>>. Acesso em 23/02/2018.

SANCHES, T. C. **Os replicantes não vão para o céu**: agenciamentos humano-máquina e a produção de subjetividades no filme Blade Runner. Dissertação (Comunicação). Londrina: UEL, 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/mestrado/comunicacao/wp-content/uploads/Os-replicantes-n%C3%A3o-v%C3%A3o-para-o-c%C3%A9u-Agenciamentos-humano-m%C3%A1quina-e-a-produ%C3%A7%C3%A3o-de-subjetividades-no-filme-Blade-Runner.pdf>>. Acesso em 15/06/2018.

SANTOS, H. J. O mágico cineasta e o prestígio: narrativa, metalinguagem e tecnologia no cinema espetáculo - Panorama Histórico do surgimento de Hollywood. **Intercom** – Soc. Bras. de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIII Revista Livre de Cinema, v. 6, n.1, p.36-65, jan-abr, 2019
ISSN: 2357-8807



RELICI

Congresso, Chapecó, 2012. Disponível em: 65
<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0243-1.pdf>>.
Acesso em 15/06/2018.

SILVA, R. C. Produção de sentido nas imagens do cinema. NAMID/UFPB: **Temática**. Ano VIII, n. 09. Set./2012. Disponível em:
<<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23503>>. Acesso em: 15/06/2018.

SILVA, S. O. R. A Lenda do Cavaleiro sem cabeça: o insólito no conto e no filme. **Revista Litteris**, n. 12, set./2013, V. II, p. 451-460. Disponível em:
<https://docs.wixstatic.com/ugd/3d3c16_4428826bc7ea40ffbecdff574ddc4b3.pdf>.
Acesso em: 18/06/2018.

SILVA JR., A. R.; GANDARA, L. C. Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário. NAMID/UFPB: **Temática**, Ano X, n. 08, Ago./2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/20286>>. Acesso em 16/06/2018.

SOBRAL, L. F. Bogart em Casablanca: as formas religiosas da vida política. Rio de Janeiro, **Sociologia&Antropologia**, v.05.01: 245-268, abr./2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752015000100245&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em: 17/06/2018.

SUZANO JUNIOR, L. C. C.; AMORIM, S. P. A Linguagem da Performance, da Publicidade e da Propaganda: diálogos entre arte e existência. Rev. **Anagrama**: Ano 3, Ed. 4, Jun.-Ago./2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35454/38173>>. Acesso em 15/06/2018.

VIEGAS, S. I. R. Olhar e memória na percepção cinematográfica. Natal: **Princípios**, v.15, n.24, jul./dez. 2008, p. 31-44. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/423/361>>. Acesso em 15/06/2018.

VIZCARRA, F. Modernidades múltiples y perfiles identitarios en Blade Runner. Un ejercicio de análisis textual cinematográfico. México: **Culturales**, Vol. VII, N. 13, Enero-Junio/2011, p. 31-62. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v7n13/v7n13a3.pdf>>. Acesso em 15/06/2018.