

# ESPELHOS DO *FILM NOIR*



DOCUMENTA

## Mulheres especulares: género e desdobramento no *neo-noir* de Brian De Palma

SÉRGIO DIAS BRANCO

O *neo-noir* pode ser entendido como um «filho do *noir*», na expressão de Richard T. Jameson ao comentar filmes como *The Long Goodbye* (*O Imenso Adeus*, 1973), da autoria de Robert Altman (Jameson 1999: 197-205). Recordando: o *film noir* americano foi um género teórico (ver Todorov 1990: 17), definido retrospectivamente por dois críticos franceses, Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, em 1946. Com o *neo-noir* podemos dizer que se tornou num género histórico em que os filmes já são produzidos e recebidos como *noir*. A existência do *neo-noir* como género é precisamente um dos argumentos mais fortes para considerar o *noir* como um género descoberto pela imaginação crítica, em vez de constituído através de práticas de produção e hábitos de recepção (ver Branco 2011: 329). No entanto, este novo *noir* cultiva uma dimensão teórica, na medida em que é um género que reaviva e refaz o original, simulando ou gerando o novo. Isto é, a sua origem empresta-lhe uma inapagável dimensão (auto)generativa que faz também com que os seus traços de novidade e as suas características como *noir* estejam em permanente discussão e disputa (ver Bould, Glitre, Tuck 2009: 4-6).

Esta leitura dá igualmente razão a Paul Schader. Nas suas notas de 1972, o *film noir* era definido também como um período na história do cinema estado-unidense entre 1941 e 1953, com três fases distintas (1996: 53-64). A primeira fase decorreu durante os anos turbulentos da Segunda Guerra Mundial, expressando sentimentos contraditórios e uma necessidade de reflexividade traduzida, sobretudo, na verbosidade dos protagonistas. *The Dark Mirror* (*O Espelho da Alma*, 1946), realizado por Robert Siodmak, pertence a este

lote. A segunda fase coincidiu com o pós-guerra. O negrume dos filmes aumenta em conjugação com um retrato do mal-estar quotidiano para o qual concorria a violência brutal, a corrupção institucional, e a desconfiança permanente. *Raw Deal (Destino em Segunda Mão, 1948)*, dirigido por Anthony Mann, integra esta etapa. Finalmente, a terceira fase correspondeu a uma explosão, depois da acumulação de tensões e perturbações, marcada pela desintegração pessoal, pela acção psicótica, e pelo impulso suicida. *Gun Crazy (Mortalmente Perigosa, 1950)*, com realização de Joseph H. Lewis, exemplifica este estádio final do *film noir* feito nos EUA.

O *film noir* como género teórico e período histórico, posteriormente definido e delimitado, deram origem a um subgénero em que «a autoconsciência genérica» (Jameson 1999: 198) é um traço definidor. Nesse sentido, o *neo-noir* é o *noir* como que devolvido por um espelho. É um duplo do *noir*, ou seja, não é um clone, é simultaneamente o mesmo e outro. É o *noir* a olhar para si próprio.

O *neo-noir* desenvolveu diversas formas de reinventar o *noir* através da autoconsciência. No fundo, cada forma corresponde a um modo particular de entender e articular essa consciência de si. Por exemplo, há um tipo que pode ser designado como *neoclássico* ao qual pertencem obras como *Chinatown* (1974), com direcção de Roman Polanski, que procuram refazer as matrizes do cinema clássico no tempo da Nova Hollywood. Encontramos filmes que se aproximam desta tendência que chegou à época actual na filmografia de Brian De Palma, em particular *The Black Dahlia (A Dália Negra, 2006)*. Esse filme situa-se entre os dois filmes do cineasta que serão o foco deste estudo: *Femme Fatale (Mulher Fatal, 2002)* e *Passion (Paixão, 2012)*. Nestes filmes, De Palma assume uma abordagem claramente *conceptual*. Podemos argumentar que tal abordagem tem uma maior sintonia com o *film noir* americano como género cinematográfico tal como ele foi imaginado através do discurso crítico em França. Não se trata, portanto, de um *neo-noir auto-referencial* em relação ao *noir*, eventualmente paródico, como o de Quentin Ta-

rantino em *Pulp Fiction* (1994), por exemplo. O *neo-noir conceptual* baliza-se a partir de operações de análise e desconstrução do próprio conceito genérico de *noir*. Na medida em que faz isso, opera na desestabilização porque não pressupõe a estabilidade do gênero e das suas imagens como o *neo-noir* auto-referencial necessita de fazer.

*Femme Fatale* arranca com a encenação e a montagem de um palimpsesto. *Double Indemnity* (*Pagos a Dobrar*, 1944) passa na televisão. Este clássico do *film noir* realizado por Billy Wilder apresenta aquele que é, de acordo com os estudiosos, o protótipo da mulher fatal: Phyllis Dietrichson, interpretada com verve por Barbara Stanwyck. O corpo da personagem principal, Laure Ash (Rebecca Romijn-Stamos), aparece como um reflexo difuso no ecrã, uma inscrição em cima do filme antigo. Sobre estas imagens, a de *Double Indemnity* e a do reflexo no ecrã de *Femme Fatale*, surge a assinatura do autor: «Um filme de Brian De Palma» («A film by Brian De Palma»). No fim desta cena inicial, «Escrito e Realizado por Brian De Palma» («Written and Directed by Brian De Palma») é sobreposto a um plano geral da passadeira vermelha do Festival de Cannes, desvendada quando as cortinas do quarto são puxadas. A influência deste festival na cultura cinematográfica é comparável à do filme de Wilder no *noir*. Não se trata aqui apenas de um jogo referencial, mas de uma operação desconstrutivista de exposição dos traços e das camadas de um processo de escritura cinematográfica. A escritura como procedimento de notação por signos que se dirigem à visão do espectador tem estado ligada à teoria do cinema desde a década de 1910.

Em 1919, Victor Perrot falava do cinema como escritura ideográfica (citado em Metz 1974: 271), mas tratava-se, no essencial, de um entendimento metafórico. Esta ideia foi retomada e aprofundada pelo cineasta soviético Sergei M. Eisenstein uma década depois, comparando a montagem à associação de ideogramas (ver 1994), substituindo a metáfora pela prática. A corrente teórica enquadrada na semiótica relacionou a questão da escrita filmica com a análise do filme como obra textual. Jacques Derrida assumiu a escritura como

um campo de questionamento filosófico, lendo cada texto a partir do conceito de *diferença* como um objecto não acomodável a dicotomias ou interpretações definitivas (ver 1971). Colocando-se contra o logocentrismo e o fonocentrismo, opondo-se à desconsideração do escrito em favor da voz, o filósofo francês reabilitou assim a *escritura como grafia* que recupera o grafo hieroglífico como gesto apaixonado (Derrida 1973: 289). Embora os dois termos possam ser entendidos como sinónimos, a *escritura* diferencia-se da *escrita* no foco que a primeira coloca na *acção da escrita*. Esta concepção de *escritura* influenciou muito a análise filmica. Trata-se de ir além da visão puramente funcional da linguagem e de privilegiar certas obras de ruptura que insistem em colocar em jogo os seus elementos constitutivos. Em vez de reconstituir o significado de um filme, procura-se quebrar os seus mecanismos, criar contrastes, mudar a ordem dos seus elementos. Daí a ideia de um texto considerado como um puro diferencial. Esta corrente desconstrutivista inspirou, implicitamente, as análises de Jean-Louis Leutrat (1988) e, explicitamente, as análises de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1990). Esta última revisitou o contributo teórico e prático de Eisenstein com perspicácia, afirmando que os conflitos estruturais, activos e abertos, são constitutivos da escrita filmica (Ropars-Wuilleumier 1981). O filme não é, portanto, um instrumento pelo qual o mundo é representado ou um discurso é construído, mas parece-se antes com um *caleidoscópio*, no dizer de Leutrat, em que a combinação de valores plásticos se alteram potencialmente sem fim, e com um *palimpsesto*, em que a composição se inscreve sobre elementos sumidos, expondo diferentes traços e camadas como a cena inicial de *Femme Fatale* faz.

Outro momento que revela a estrutura palimpséstica desta obra é o do aparecimento do título do filme. «Femme Fatale» aparece exactamente quando Phyllis dispara sobre Walter Neff. O som do tiro liga a acção de Phyllis ao título, como se esse disparo caracterizasse o que é uma mulher fatal. Assim sendo, esta é uma caracterização que não serve a Laure, esticada na cama a posar para a câmara e, assim, a demonstrar a sua autoconsciência (fig. 1). Ela

FIG. 1



conhece o modelo, Phyllis – a sua imagem faz parte do seu imaginário, imita-a até certo ponto quando considera que precisa, mas não pode ser confundida com ela. Desde logo porque a moral de Phyllis, a do ganho pessoal mesmo à custa do assas-

sinato deleitado de outras pessoas, contrasta com o cuidado que Laure tem, mesmo com os inimigos, como Black Tie (Eriq Ebouaney), o cúmplice que ela atraiçoa durante o roubo de uma valiosa peça de joalheria. A forte perspectiva moral humanista do cinema de De Palma tem-se mantido a mesma desde os tempos de filmes como *Hi, Mom!* (1970), peças fundamentais da contracultura americana influenciadas pelas experiências de Jean-Luc Godard. É Black Tie que surpreende Laure a ver o filme em vez de se preparar para o complexo furto que se vai seguir, sem se aperceber de que ela estava a preparar-se para a traição. A violenta estalada que ele lhe dá para a acordar, como se ela estivesse sob o efeito de uma droga ou a sonhar acordada, é um uso da agressão para a dominar e a colocar a cumprir o papel que lhe foi atribuído na perfeição. É o facto de ela sonhar que lhe permite ver as possibilidades de futuro e, assim, ver com clareza as opções no presente.

A dimensão especular que liga as mulheres em *Femme Fatale* não produz apenas uma imagem reflectida e invertida, mas um desdobramento constante das personagens femininas. Face a Phyllis, vista no ecrã, Laure é uma personagem em construção e, por essa razão, ainda aparece sem rosto na primeira cena do filme em que está sempre de costas voltadas para a câmara. O passaporte que ela recebe nessa altura acaba por não poder ser usado, porque ela se vai tornar numa fugitiva dos homens que decidiu atraiçoar. Eyal Peretz defende que é a dissecação do estatuto e do poder da imagem que distingue o cinema de Brian De Palma, que, por isso mesmo, se alimenta de outras imagens. Aquilo que marca esta personagem feminina é o «medo da imagem» (2008: 160),

como refere Peretz. Ela tem de se disfarçar e evitar que a fotografem, de modo a passar despercebida. Uma imagem nasce do cruzamento interno e externo de várias imagens. Internamente, vemo-la a circular num automóvel, sentada junto à janela, e os reflexos da cidade no vidro sobrepõem-se à sua imagem. Externamente, o filme sobrepõe a imagem dela a colocar uma peruca de cabelo preto à imagem dela numa cabine telefónica com o seu cabelo louro. Neste segundo exemplo, o foco do plano muda para o fotógrafo, Nicolas Bardo (Antonio Banderas). É através dele que a separação entre o interior e o exterior da imagem será anulada, quando ele compõe um mosaico de imagens de tempos diferentes a partir do que consegue captar da varanda do seu apartamento. É um ideograma, uma imagem compósita de um lugar que mantém as relações espaciais, mas ao mesmo tempo é um espaço que se desdobra em vários tempos – tal como a câmara revela quando se aproxima dessa grande composição fotográfica que ocupa uma das paredes do escritório de Bardo. Também a francesa Laure se desdobra noutra mulher, já não loura, mas morena, assim anunciando o aparecimento da sua sócia americana, Lily Watts. De alguma forma, Lily é uma invenção de Laure que corresponde ao seu desejo de ser outra, de poder reescrever a sua história por meio de uma mudança de identidade.

Se as fotografias de Bardo desdobram o espaço em diversos tempos, o filme desdobra a narrativa em duas possibilidades geradas pelo desdobramento da personagem. O cinema de De Palma é definitivamente barroco no sentido investigado por Gottfried Wilhelm Leibniz e depois por Gilles Deleuze: o múltiplo não vem da criação de muitas partes, mas das dobras e redobras. Como escreveu o filósofo francês: «Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-estender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir» (1988: 13). Laure é confundida com Lily e levada para casa da americana. Enquanto toma banho, adormece e é confrontada com a chegada de Lily. O eixo visual que as liga junta o olhar de Laure à visão de Lily e coloca-as frente a frente, como num espelho transparente ou vidro espelhado. Na primeira linha narrativa, Lily suicida-se e Laure assume a sua identidade. A côm-

FIG. 2



plíce criminal e afectiva de Laure no roubo, Veronica (Rie Rasmussen), que usava a jóia roubada – outra mulher especular em relação à protagonista –, morre às mãos dos dois homens que perseguem ambas. Na segunda linha narrativa, Laure salva Lily e foge, acabando por salvar também Veronica. O desdobramento em *Femme Fatale* é uma figura que permite ao género feminino escapar à violência do fatalismo.

*Passion* é um filme aparentemente muito diferente de *Femme Fatale*, mas estabelece com ele múltiplas continuidades. É um *remake* do último filme dirigido por Alain Corneau, *Crime d'amour* (2010), com a francesa Ludvine Sagnier e a inglesa Kristin Scott Thomas. Isabelle (a sueca Noomi Rapace) é uma jovem publicitária que admira a sua chefe, Christine (a canadiana Rachel McAdams). A pouco e pouco vai crescendo a manipulação, aproveitamento e humilhação de Christine em relação a Isabelle, que acaba por assassinar a superior. *Paixão* é uma expressão tão ambígua no contexto do filme como *mulher fatal* tinha sido no filme anterior. Ao crime de amor da obra original, a versão de De Palma parece querer contrapor o chamado crime passionnal, para o qual concorre um sentimento de posse com um grão de irracionalidade. *Passion* interessa-se certamente por aquilo que ofusca a razão e pode conduzir a um gesto violento, mas não é claro a quem se refere a palavra do título. De Palma introduz uma segunda dupla feminina além de Isabelle e Christine, Isabelle e Dani (a alemã Karoline Herfurth), a secretária de Isabelle na agência de publicidade. Isabelle é comum aos dois pares, tornando-se o centro gravitacional da narrativa. *Passion* refaz *Crime d'amour* como o *neo-noir* refaz o *noir*: percebe-se a parecença, mas sobressai a disparidade, e é como se refazer fosse também dar forma ao que já estava no modelo em potência, multiplicando-o.

Há um momento de repetição visual em *Passion*, entre muitos outros, que salienta a relação especular entre as duas duplas. No início, Christine e Isabelle



FIG. 3

trabalham num projecto em frente a um computador, com uma garrafa de *vodka* à esquerda (fig. 2). Perto do fim, Isabelle e Dani trabalham noutro projecto, já depois do assassinato que a secretária ajudou a encobrir por estar apaixonada

pela chefe. Isabelle toma agora o lugar de Christine e, desta vez, a garrafa é de vinho tinto (fig. 3). O último plano do filme desvenda um segundo crime cujos indícios são revelados numa mistura entre a realidade e a fantasia como num tormento profundo: Isabelle estrangulou Dani. As diferenças no interior deste desdobramento são assinaladas estilisticamente: no segmento correspondente à fantasia, a câmara adopta ângulos oblíquos e a fotografia utiliza um filtro azul. Se levarmos em conta estas marcas estilísticas, então a imagem derradeira só pode ser interpretada como fantasiosa, mas não é menos real por causa disso. A partir de certa altura, a subjectividade de Isabelle comanda a estrutura de *Passion* como a de Laure havia comandado a de *Femme Fatale*. A sequência do assassinato utiliza o *split-screen*, uma técnica de divisão do ecrã utilizada de maneira recorrente e expressiva por De Palma em diversos filmes, incluindo nestes dois. O seu uso desdobra o olhar do espectador: do lado esquerdo vemos o que se passa na sala de espectáculos onde Isabelle assiste a um bailado, do lado direito o que acontece em casa de Christine. Quando Isabelle sai da sala para assassinar Christine, os olhos dela desaparecem da imagem à esquerda do ecrã. O filme duplica o olhar feminino, da bailarina à esquerda e de Christine à direita, entretanto desvendado, e depois concentra-se nos olhos da assassina mascarada. Isabelle acorda dentro da fantasia como se tivesse tido um pesadelo. Tanto *Femme Fatale* como *Passion* associam a perturbação psicológica, a abjecção, e a criminalidade ao desejo lésbico. Esta associação pode ser lida como uma patologização desse desejo, como faz Samantha Lindop (2015: 48). Mas esse é apenas um dos desejos reflectidos nestas duas obras, nas quais

as protagonistas desejam, sobretudo, a libertação do que as amarra. Se em *Femme Fatale* a dissociação, a separação de si, corresponde a um desejo de futuro, aqui corresponde à alucinação do presente gerada não apenas pela ingestão de drogas, mas por uma dificuldade em lidar com a violência e as suas imagens. Em ambos os casos, confirmando a linha argumentativa de Peretz, a imagem é um mecanismo de assombração.

*Femme Fatale* e *Passion* constituem uma espécie de meta-noir, são filmes noir sobre o noir, sobre os códigos narrativos e de representação da mulher neste género cinematográfico. O deslocamento conceptual destes dois filmes está patente também ao nível da produção. Ao contrário de outros filmes realizados por De Palma na tradição do noir, como o já referido *The Black Dahlia*, estas duas obras foram produzidas na Europa – *Femme Fatale* em França, *Passion* na Alemanha, promovendo uma influência cultural que inverte a que ocorreu no princípio da sua carreira. O neo-noir deste cineasta já não é apenas americano, alastrou – ou melhor, regressou – ao continente europeu, ultrapassando fronteiras geográficas para redescobrir a sua raiz dramática, o seu sentido de contemplação das trevas, e se reinventar. O sul-coreano Chan-wook Park, entre outros, tem contribuído, à sua maneira, para este processo internacional de reinvenção na Ásia.

## Bibliografia

- BOULD, Mark, Kathrina Glitre e Greg Tuck (2009), «Parallax Views: An Introduction», in Bould, Glitre, e Tuck (ed.), Londres e Nova Iorque: Wallflower Press, 1-10.
- BRANCO, Sérgio Dias (2011), «Filme noir, um género imaginado», in *Revista de História das Ideias*, n.º 32, «Artes», 327-354. Disponível em <https://impactum.uc.pt/pt-pt/node/117977>.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1971), *A Escritura e a Diferença* (trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1973), *Gramatologia* (trad. Miriam Schnaiderman e Renato Jarini Ribeiro). São Paulo: Perspectiva.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1994), «O princípio cinematográfico e o ideograma» (trad. Heloisa de Lima Dantas), in Haroldo de Campos (org.), *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp.

- JAMESON, Richard T. (1999), «Son of *Noir*», in Alain Silver e James Ursini (ed.), *Film Noir Reader 2*. Nova Iorque: Limelight Editions. 197-205.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1988), *Kalidoscope: Analyse de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- LINDOP, Samantha (2015), *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- METZ, Christian (1974), *Language and Cinema* (trad. Donna Jean Umiker-Sebeok). Haia: Mouton.
- PERETZ, Eyal (2008), *Becoming Visiary: Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1990), *Écritures: Le film du texte*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- (1981), *Le texte divisé: Essai sur l'écriture filmique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHRADER, Paul (1996), «Notes on Film *Noir*», in Alain Silver e James Ursini (ed.), *Film Noir Reader*. Nova Iorque: Limelight Editions. 53-64.
- TODOROV, Tzvetan (1990), *Genres in Discourse* (trad. Catherine Porter). Cambridge: Cambridge University Press.

#### Filmografia

- ALTMAN, Robert (1973), *The Long Goodbye (O Imenso Adeus)*.
- CORNEAU, Alain (2010), *Crime d'Amour*.
- DE PALMA, Brian (1970), *Hi, Mom!*
- (2002), *Femme Fatale (Mulher Fatal)*.
- (2006), *The Black Dahlia (A Dália Negra)*.
- (2012), *Paisão (Paixão)*.
- LEWIS, Joseph H. (1950), *Gun Crazy (Mortalmente Perigosa)*.
- MANN, Anthony (1948), *Rear Window (Destino em Segunda Mão)*.
- POLANSKI, Roman (1974), *Chinatown*.
- SODMAK, Robert (1946), *The Dark Mirror (O Espelho da Alma)*.
- TARANTINO, Quentin (1994), *Pulp Fiction*.
- WILDER, Billy (1944), *Double Indemnity (Pagos a Dobrar)*.