

SIN CITY: O NEO-NOIR COMO EMERGÊNCIA DO NOIR ENQUANTO GÊNERO *A POSTERIORI* E A INFLUÊNCIA MÚLTIPLA ENTRE DIVERSAS LINGUAGENS (LITERATURA, CINEMA E QUADRINHOS)

ADÉRITO SCHNEIDER
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)

RESUMO: Este artigo parte do filme *Sin City: A cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) para analisar o conceito de *noir*. A hipótese aqui é de que o *noir* é um (sub)gênero cinematográfico/literário construído *a posteriori*, fruto de múltiplas e complexas influências por meio de um dialogismo tautológico entre diversas linguagens (literatura, cinema, quadrinhos etc.), consolidando-se apenas no chamado neo-*noir*. Dessa forma, este artigo é um exercício que busca reconstruir brevemente a trajetória do *noir*, passando pela literatura policial do século XIX, o romance *noir* dos anos 1920 e 1930, o filme *noir* "clássico" dos anos 1940 e 1950 para, finalmente, deter-se na análise dos quadrinhos da série *Sin City* (anos 1990) e sua adaptação cinematográfica no início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: *Noir*, *Sin City*, Cinema, Quadrinhos, Literatura.

ABSTRACT: This essay analyses the concept of *noir* in the *Sin City* film, by Robert Rodriguez e Frank Miller (2005). The hypothesis raised is that *noir* is a *sub-genus* cinematographic and literary which is built *a posteriori*, as a result of multiple and complex influences through a tautological dialogue between different artistic languages, such as, literature, films and graphic novels. Thus, this paper is an attempt to rebuilt, in a summarized manner, the trajectory of *noir* going through the detective novels of the 1940 and 1950 until reach on the analysis of the *Sin City* graphic novel serie (1990) and its screen adaptation of the beginning of XXI century.

KEYWORDS: *Noir*, *Sin City*, Cinema, Comics, Literature.



Sin City: A cidade do pecado (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).

Introdução

O filme *Sin City: a cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) é uma obra essencialmente *noir*, ou seja, é visível nessa obra cinematográfica adaptada dos quadrinhos uma confluência das principais características que definem o *noir* como (sub)gênero (ou quase isso). Contudo, se talvez não um "gênero", o *noir* é – como aponta Mascarello¹ – ao menos uma "atmosfera", um "tom", um "estilo", um "conceito". E que não se restringe apenas ao cinematográfico, mas, também, ao literário, aos quadrinhos etc. Então, o que torna possível afirmar que *Sin City* é essencialmente *noir*? Arrisco dizer que seja principalmente o fato de que o *noir* é um "gênero" construído *a posteriori* e, portanto, apenas no chamado neo-*noir* é possível encontrar o *noir* em seu estado "legítimo" (no sentido de que há uma concepção de obra artística partindo do *noir* como "conceito" definido).

Dessa forma, a hipótese aqui apresentada é de que o *noir* é um (sub)gênero ou conceito construído *a posteriori*, fruto de múltiplas e complexas influências por meio de um dialogismo retroalimentativo e tautológico entre diversas linguagens (literatura, cinema, quadrinhos etc.) que trabalham com o *noir* (enquanto "tom", "atmosfera" etc.) e, assim, consolidado apenas no chamado neo-*noir*. Portanto, para comprovar essa hipótese, buscarei reconstruir brevemente a trajetória do *noir*, passando pela literatura policial do século XIX (Europa), o romance *noir* dos anos 1920 e 1930 (EUA), o filme *noir* "clássico" dos anos 1940 e 1950 (EUA), o filme neo-*noir* (EUA, pós anos 1970) para, finalmente, deter-me na análise dos quadrinhos da série *Sin City* (EUA, anos 1990) e sua adaptação cinematográfica no início do século XXI (também nos EUA).

¹ MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 184.

O nascimento do romance policial no século XIX e do *noir* no século XX

O romance policial é um dos tipos de literatura mais vendidos de todos os tempos e foi criado por "Edgar Allan Poe, que a inaugura em seus contos que apresentam como personagem central o [protótipo de detetive] Chevalier Dupin"², no final do século XIX. Para Reimão, a primeira narrativa policial e, portanto, fundadora do gênero é *Assassinatos da Rua Morgue*, publicado por Poe em abril de 1841 na *Graham's Magazine*. A autora denomina como romance policial a narrativa policial de detetive ou romance de enigma. Nesse tipo de literatura, "o enigma atua [...] como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução [...] é o motor que impulsiona e mantém a narrativa, quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa [sic]"³.

O surgimento do romance policial está intimamente ligado ao surgimento e popularização dos jornais de grande tiragem na Europa no século XIX e, principalmente, a popularidade das notícias de crimes. Além disso, Reimão cita como fator importante um novo público de habitantes das cidades industriais, produtos da Revolução Industrial. Portanto, "[...] as primeiras narrativas policiais localizarão o crime no lugar onde ele aparecerá mais frequentemente: a cidade"⁴. Aliás, a cidade e seus elementos (multidões, labirintos de ruas etc.) são vistos pela autora como "personagens mudos constantes nas narrativas policiais"⁵. Somados a isso, Reimão aponta o surgimento da polícia moderna, datada também do século XIX. Portanto, configura-se aqui, segundo Raul Antelo⁶, uma alegoria da modernidade – papel que o romance policial desempenha ao lado da crônica, um "gênero" moderno por excelência.

Um quarto fator importante para o nascimento do romance policial está – segundo Reimão – no positivismo em voga no século XIX, ou seja, na "crença básica, como pressuposto fundamental, [...] de que os fenômenos são regidos por leis"⁷. Dessa maneira, o positivismo tornar-se-ia elementar para formar a figura do detetive (o protagonista dos romances policiais) como homem de mente brilhante que consegue resolver os mistérios (crimes) por meio de análises e deduções, enxergando o óbvio onde as demais pessoas (outros personagens ou leitores) enxergam apenas o mistério. E é assim que veremos surgir, entre outros, clássicos protagonistas de romances policiais, como Dupin (criação de Allan Poe); Sherlock Holmes (de Arthur Conan Doyle); Hercule Poirot (de Agatha Christie), entre outros. Nessas obras, podemos perceber certas características em comum, como, em geral, protagonistas masculinos dotados de mentes brilhantes; homens de certa posição na sociedade, atuando

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ ANTELO, Raúl. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 13.

⁷ REIMÃO. *Op. cit.*, p. 15.

como detetive mais por *hobby* do que por profissão (necessidade financeira); personagens pouco humanizados, ou seja, de pouca profundidade psicológica, sem grandes contradições e que não se relacionam intensamente com outros personagens etc.

Do ponto de vista do narrador, esses romances são, em geral, narrativas em primeira pessoa realizadas por personagens fixos que são amigos/companheiros de trabalho do protagonista (como, por exemplo, Holmes/Watson). Assim, conforme aponta Reimão, costumam existir três camadas temporais nessas histórias: primeiro, um crime que antecede o início da narrativa; posteriormente, uma história que é não sobre o crime em si, mas sobre o inquérito do crime, sobre a investigação realizada pelo protagonista e que se inicia com a descoberta do crime e termina com a elucidação dele; e, finalmente, uma terceira camada temporal que é a narrativa em si, ou seja, realizada apenas após o final da investigação e não em tempo presente⁸.

Reimão afirma que essa característica de um narrador-personagem (não protagonista) tem como um dos objetivos deixar o narrador ao lado do leitor, ou seja, são ambos não dotados de mente brilhante (que é uma característica exclusiva do detetive-protagonista) e, portanto, só conseguem “montar o quebra-cabeça” depois que o detetive apresenta a solução do mistério. Além disso, o narrador tem como papel aumentar a admiração para com o detetive-protagonista. Mas, por outro lado, considerando que a história é contada como memória, como registro de uma ação passada, no romance policial clássico sabemos estar sempre diante da certeza de um crime que será resolvido e de uma investigação da qual os protagonistas sairão ilesos. Comumente, não há risco de vida “real” para o protagonista-detetive.

Analisando esses personagens clássicos (Dupin, Holmes e Poirot) dentro de uma análise evolutiva, Reimão observa em Agatha Christie o ápice do distanciamento do realismo no romance policial clássico. Ainda que Poirot seja um personagem mais “humano” do que seus antecessores, os livros com esses personagens vão tornando-se cada vez mais criações de tramas megalaboradas que parecem ter como função principal não dar chance alguma ao leitor de desvendamento do enigma e, conseqüentemente, surpreendê-lo com a revelação de uma trama “inimaginável”, como, por exemplo (e para ficar em apenas um), histórias com um assassinato e doze assassinos (*Assassinato do Expresso Oriente*, de Agatha Christie)⁹.

Assim, é no início do século XXI que surge nos Estados Unidos o romance *noir* como uma espécie de antirromance policial clássico criado e propagado ao mundo a partir da Europa do século XIX. Aquele que é considerado o grande criador dessa literatura foi Dashiell Hammett (1894-1961) e um de seus seguidores mais expressivos foi Raymond Chandler (1888-1959). O surgimento do romance policial americano está intimamente ligado às *pulp*

⁸ Aqui, impossível não lembrar o “paradigma indiciário” de que fala Ginzburg e pensar na relação entre a apresentação (narrativa) da pesquisa historiográfica e a narrativa da investigação no romance policial.

⁹ Esta discussão é travada em: CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Vol.1. Porto Alegre: L&PM, 2009.

magazines tais como a revista *Black Mask*. Algumas das principais características do romance policial americano são: narrativas que contam com sentimento de moralidade concomitante aos “belos sentimentos” (e não apenas em situação de dicotomia, mas, também, de contradição), assim como a amoralidade; policiais que podem ser mais corruptos/corrompidos do que os criminosos que perseguem; detetives que nem sempre resolvem o mistério, entre outras.

Aliás, uma característica importante do romance *noir* é que, algumas vezes, não há sequer mistério. Em outras, sequer existe detetive. Assim, o que resta é ação, angústia e violência – e humor, muitas vezes. Os personagens são mais humanizados e se envolvem verdadeiramente com as demais personagens: amam, odeiam, desejam vingança, protegem pessoas que julgam necessitar de proteção. Além disso, diferentemente dos detetives clássicos, são personagens que trabalham profissionalmente como detetives, ou seja, que necessitam dessa atividade, inclusive, por sua remuneração – embora não sejam sempre motivadas pelo dinheiro.

No romance *noir*, a narrativa é comumente em primeira pessoa (protagonista) e, muitas das vezes, dá-se em tempo presente. Assim, acompanhamos passo a passo a investigação¹⁰. Nesses romances, os crimes são muitas vezes banais (e não mais crimes hipercriativos de mentes brilhantes). Da mesma forma, as pistas não estão dispostas pelo escritor como peças de um quebra-cabeça que o personagem e o leitor devem montar. Pelo contrário, o que importa agora é ação. E isso significa pistas erradas, caminhos mal escolhidos, decisões mal tomadas que podem trazer consequências terríveis. Portanto, implica um personagem que coloca sua vida em risco e que, muitas vezes, se dá mal. E, ao final da história, nem sempre os crimes são resolvidos ou há resoluções definitivas, pois o que importa à narrativa é a trajetória da personagem.

Portanto, no romance *noir* podemos perceber ênfase na ação e na presença de violência física, de brutalidade, mas, sobretudo, “exploram-se e aprofundam-se as situações angustiantes, em que o homem pode-se envolver”¹¹. E essa predileção pelas descrições externas (a ação) passa ao leitor a responsabilidade de, “a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos personagens”¹². Além disso, no romance *noir*, “a gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia a dia, e vê-se frequentemente o humor”¹³.

Essa característica do romance *noir* de uma narrativa que privilegia a descrição e a ação, num texto mais “enxuto” – e que não é exclusividade do *noir*, como pode ser observado, por exemplo, em Ernest Hemingway e algumas de suas obras clássicas como *O Sol também se levanta* (1926) e *Adeus às*

¹⁰ Por exemplo, as histórias com Marlowe, em Raymond Chandler, ou com Sam Spade, em Hammett.

¹¹ REIMÃO. *Op. cit.*, p. 55.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

armas (1929) – talvez seja o que Walter Benjamin (1994) vai chamar de “experiência da pobreza”. Para Benjamin,

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história [a Primeira Guerra Mundial]. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.¹⁴

Ainda, Benjamin postula que

[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos.¹⁵

Dessa forma, supondo o mundo do crime como metáfora da sociedade, o romance *noir* vai denunciando a falência das instituições burguesas – em contraposição ao romance policial clássico, normalmente delimitado dentro de um ambiente de certa forma asséptico e hermeticamente fechado (e muitas vezes aristocrático), com uma dicotomia muito clara entre o bem e o mal.

[...] o detetive da narrativa “Série Negra” [*noir*] se coloca como uma pessoa de carne e osso, tão corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, quanto o contraventor que ele procura. Do ponto de vista ético-moral, detetive, criminoso, leitor, as pessoas em geral, estamos todos no mesmo patamar, estamos todos atuando e impregnados pela corrupção do mundo negro em que vivemos. A narrativa “Série Noire” [*noir*] tentará, também, retratar o crime no espaço do mundo real, de pessoas que tenham reais motivos para cometê-los, e tentará abordar os personagens em geral como pessoas reais, concretas, interagindo com o meio em que vivem, atuando no espaço das ambiguidades e das contradições dos valores sociais, espaço que é também o da vivência do leitor, o que faz com que esse possa ver seu cotidiano retratado e até, em princípio, repensá-lo criticamente.¹⁶

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Volume 1. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 114-115.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 118.

¹⁶ REIMÃO. *Op. cit.*, p. 81.

Importante notar que o romance *Noir* e o filme *Noir* surgem, respectivamente, nas décadas de 1920 e 1940, nos Estados Unidos, ou seja, num período que Hobsbawm¹⁷ vai chamar de “Era da Catástrofe”, que se estende de 1914 ao final da Segunda Guerra Mundial. Esses cerca de 30 anos “mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável”¹⁸. Nesse período, os Estados Unidos já eram uma grande economia industrial e, com as duas grandes guerras, passariam por imensas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. Analisando esse período sob o ponto de vista das artes, Hobsbawm observa que “as artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que se dirigiam a massas mais amplas do que o grande, e crescente, público de classe média e classe média baixa com gostos tradicionais”¹⁹. Continuando, afirma que

O fato mais interessante nessa região média foi o crescimento extraordinário, explosivo, de um gênero que dera alguns sinais de vida antes de 1914, mas nenhum indício de seus triunfos posteriores: a história policial, agora escrita em tamanho de livro. O gênero era basicamente britânico – talvez um tributo ao Sherlock Holmes de A. Conan Doyle, que se tornou internacionalmente conhecido na década de 1890 – e, o que é mais surpreendente, em grande parte feminino e acadêmico. Sua pioneira, Agatha Christie (1891-1976), continua sendo um *best-seller* até hoje.²⁰

173

Mas, enfim, o grande fato que aqui nos interessa é que essa literatura *noir* estadunidense dos anos 1920 e 1930 vai servir de “matéria-prima” para o filme *Noir*.

Filme *noir*: uma construção de “gênero” a posteriori

De acordo com Mascarello, o filme *Noir* não existe. Ao menos, não pode ser considerado um gênero cinematográfico. Porém, ainda que o *noir* não seja considerado um gênero, ele é objeto de desejo e pesquisa para muitos estudiosos. E, talvez, seja somente assim que ele tenha alcançado esse *status* de “quase-gênero”. Para Mascarello²¹, se um cinéfilo tivesse que definir rapidamente o que é um filme *noir*, provavelmente elealaria que são filmes policiais dos anos 1940, com luz expressionista, narração *over*, uma *femme fatale* e um detetive durão ou um “trouxa”, além de tratar-se de filmes cheios

¹⁷ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁰ *Ibid.*

²¹ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 178.

de erotismo e violência. Portanto, a partir dessa descrição, teríamos um “conceito de *noir*”, com suas lacunas e imprecisões. Contudo, Mascarello afirma que, como objeto artístico, “o *noir* [...] é um gênero que nunca existiu”²².

Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos anos 1950 [...], nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*.²³

Continuando, o autor afirma que o termo *noir* foi usado pela primeira vez (para caracterizar o que hoje chamamos de filme *noir*) pelos franceses. Privados de cinema hollywoodiano durante a Segunda Guerra, foi no pós-guerra que eles tiveram acesso a filmes como *Relíquia macabra* (John Huston, 1941); *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942); *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943); *Laura* (Otto Preminger, 1944); *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944); *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944); *Assassinos* (Robert Siodmak, 1946); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *A beira do abismo* (Howard Hawks, 1946); *A dama do lago* (Robert Montgomery, 1947), entre outros. Então, em 1946, o crítico e cineasta Nino Frank usou o rótulo *noir* para falar desses filmes, numa alusão à coleção francesa *Série Noire*, com edições/traduições de romances estadunidenses sobre detetives “durões” e afins. Aliás, importante notar que boa parte dessa leva de filmes é de adaptações de clássicos do gênero, como Hammett e Chandler. Como características comuns a esse conjunto de filmes, chamara a atenção, entre outras, os “tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood”²⁴.

Dessa forma, ainda segundo Mascarello, é somente em 1955 – ou seja, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo – que surge o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymond Borde e Etienne Chaumeton, num “esforço de sistematização da categoria que, outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição”²⁵. Nos Estados Unidos, o primeiro trabalho crítico sobre o *film noir* viria apenas no final dos anos 1960, “com o capítulo ‘*Black cinema*’ [...] do livro *Hollywood in the forties*, de Charles Higham e Joel Greenberg, de 1968”²⁶. Após esse livro, seria lançada uma série de textos acadêmicos e cinefílicos nos anos 1970 e, principalmente, a partir das décadas de 1980 e 1990.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 179.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Então, para buscar uma definição do filme *noir*, Mascarello afirma que

a definição cinefílica antes apresentada (policial expressionista da década de 1940, loira fatal etc.) resulta de um lento processo de construção e posterior popularização da categoria genérica do *noir*, implementado ao longo de pelo menos 30 anos. Uma das maiores inconsistências dessa criação retrospectiva é o seu caráter tautológico, sempre utilizado como argumento pelos céticos. Ela se assentou em dois esforços paralelos e em permanente retroalimentação: a determinação do *corpus* fílmico que teria constituído o *noir* e a abstração, baseada nesse cânone, dos aspectos definidores do gênero. Verificou-se uma paulatina ampliação do *corpus*, cuja regra operacional era a pretensa adequação dos filmes aos elementos postulados como definidores do *noir*, os quais eram então revistos (em geral, alargados) na medida do crescimento numérico do cânone. Tautologia da melhor qualidade.²⁷

Assim, ainda segundo Mascarello²⁸, além do processo de abstração com base no *corpus* delimitado para o filme *noir*, as características supostamente definidoras do gênero foram depuradas em um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. "O elemento central é o tema do crime, entendido [...] como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar"²⁹. Portanto, o *noir* prestou-se "à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições"³⁰.

Metaforicamente, o crime *noir* seria do destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra.³¹

Além disso, uma discussão sempre presente quando se fala em *noir* diz respeito a gênero e sexualidade. Isso porque uma característica importante do

²⁷ *Ibid.*, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁹ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 181.

³⁰ *Ibid.*, grifo do autor.

³¹ *Ibid.*

filme *noir* é que ele serviu como pano de fundo para a tematização (embora velada, segundo Mascarello) “das emergentes desconfiâncias entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra”³². De acordo com esse autor,

Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da “cultura da desconfiância” do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão de obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito. O que produzia, em conjunto, uma verdadeira crise identitária masculina³³.

Continuando, o autor afirma que

é nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido³⁴.

176

Dessa forma, a mulher “redentora” do filme *noir* “é retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói”³⁵. Ou seja, representa tanto o perigo da rejeição da normalidade, quanto da adesão esta. E, além disso, Mascarello observa que no filme *noir* há uma “transgressão da construção clássica do próprio herói”³⁶. No modelo de herói clássico hollywoodiano construído por meio dos filmes do gênero *western* ou de filmes de ação e aventura, por exemplo, “o herói funciona como uma figura idealizada de identificação narcisista, promotora da ideologia da onipotência e invulnerabilidade masculinas”³⁷. Todavia, “o herói (ou anti-herói) *noir*, mesmo no caso do detetive durão, constitui uma inversão desse ego ideal, por suas notórias características de ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo”³⁸. Para o autor,

a frequente exacerbação da masculinidade dos personagens *noir* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 182.

³⁴ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 182.

³⁵ *Ibid.*, p. 183.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

se faz ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise da confiança na masculinidade, mas sempre associando-a às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem³⁹.

Enfim, o *noir* é o "gênero" onde a masculinidade é apresentada com pesadelo. Contudo, o autor observa que a manifestação acadêmica acerca dos estudos sobre a sexualidade e gênero no *noir* deve levar em consideração que há um "caráter velado, sub-reptício, da tematização do masculino enfraquecido na filmografia *noir* original e em sua recepção à época"⁴⁰. Ou seja, deve-se levar em conta que esse não é o tema central (explícito) dos filmes e talvez nem tenha sido (pelo menos em alguns casos) uma problematização consciente por parte dos cineastas de então. Todavia, evidentemente, isso não diminui a possibilidade ou mesmo importância de análise desses filmes por essa perspectiva.

Do ponto de vista narrativo e estilístico, percebe-se que as fontes do *noir* seriam a literatura policial e os filmes do expressionismo alemão. Entre os elementos narrativos, observa-se principalmente

a complexidade das tramas e o uso do *flashback* [...], além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas.⁴¹

177

Contudo, conforme aponta Mascarello, há uma "impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme"⁴². Aliás, algumas obras canônicas do "gênero" não apresentam várias dessas características, "dos traços considerados fundamentais"⁴³. Ainda, o autor constata que "inúmeros filmes hollywoodianos dos anos 1940 também exibiam, em grupo ou individualmente, diversas características supostamente definidoras do *noir*"⁴⁴ e, todavia, não são classificados como desse "gênero". "Portanto, o *noir* é um beco sem saída"⁴⁵.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 186.

⁴¹ *Ibid.*, 181-182.

⁴² *Ibid.*, p. 183.

⁴³ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁴ MASCARELLO. *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

Dessa forma, para Mascarello, “o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva”⁴⁶. Logo, é uma “categoria crítica” – “e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*”⁴⁷. Contudo, nos anos 1970, haveria um “*revival noir*” no cinema estadunidense. Outros filmes do “gênero” seguiriam sendo realizados a partir de então (1980, 1990, 2000...) criando um “paradoxo dos mais irônicos”⁴⁸: “se o *noir* não existiu, como explicar o aparecimento de um neo-*noir*?”⁴⁹. Mas o fato é que, sendo um “gênero” cinematográfico ou não, uma “categoria” crítica ou cinefílica, ou, seja lá o que for, o *noir* existe e o neo-*noir* também – *vide*, por exemplo, *Taxi driver* (MARTIN SCORSESE, 1976); *Blade Runner: O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982); *O homem que não estava lá* (Ethan Coen e Joel Coen, 2001); e tantos outros filmes comumente rotulados como neo-*noir* e que alargaram o “conceito” desse “gênero” ao longo das décadas, como o próprio *Sin City: a cidade do pecado*.

Sin City: o neo-*noir* como retroalimentação de linguagens e características definidoras de um quase gênero

O filme *Sin City: a cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) na realidade é uma adaptação cinematográfica de três *graphic novels* (*A cidade do pecado*⁵⁰; *O assassino amarelo*⁵¹; e *A grande matança*⁵²), além de um segmento chamado *O cliente sempre tem razão*, publicado em *Balas, garotas e bebidas*⁵³. *Sin City* é o título da série de histórias em quadrinhos escrita por Frank Miller⁵⁴ e publicada originalmente nos Estados Unidos a partir dos anos 1990. Inicialmente, os primeiros títulos da série foram lançados na revista *Dark Horse Presents* (entre 1991 e 1992), divididos em treze partes com diversas histórias de tamanhos distintos. Todas as histórias são situadas na cidade fictícia de Basin City⁵⁵, com personagens recorrentes e histórias

178

⁴⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰ MILLER, Frank. *A cidade do pecado*. São Paulo: Devir, 2004.

⁵¹ MILLER, Frank. *O assassino amarelo*. São Paulo: Devir, 2005b.

⁵² MILLER, Frank. *A grande matança*. São Paulo: Devir, 2005a.

⁵³ MILLER, Frank. *Balas, garotas e bebidas*. São Paulo: Devir, 2006, p. 29-31.

⁵⁴ Frank Miller é um famoso e importante autor (ilustrador e roteirista) de histórias em quadrinhos dos EUA, conhecido pela linguagem sombria de seus trabalhos e desenhos marcados por alto-contraste de claro e escuro (uma influência nítida dos filmes *noir* clássicos, mas também de trabalhos como Alberto Breccia, Alex Toth, Bernet, entre outros). Um de seus trabalhos mais famosos foram os feitos para a DC Comics com o personagem Batman (*O cavaleiro das trevas*, entre outros). Após sua experiência como co-diretor de cinema em *Sin City: A cidade do pecado* (à convite de Robert Rodriguez), dirigiu *The Spirit: O filme* (2008), adaptação do personagem clássico do papa dos quadrinhos Will Eisner.

⁵⁵ A partir da redução do nome “Basin City” surge o trocadilho “Sin City” – que, em inglês, quer dizer “cidade do pecado”. Assim, “Sin City” é não apenas o “apelido” da cidade onde as narrativas são ambientadas, mas, também, o nome da série.

correlacionadas. Posteriormente a essas primeiras publicações, Miller produziu *graphic novels* da série.



À esquerda, versão original da HQ, com "fotografia" *noir*. À direita, versão cinematográfica.

O fato de eu ter escolhido *Sin City* para esta análise se dá principalmente por duas razões muito particulares. Primeiro, porque *Sin City* é uma série de quadrinhos com forte influência do cinema *noir* e que, posteriormente, foi adaptada ao cinema com bastante "fidelidade" aos quadrinhos – ou seja, a partir de *Sin City* é possível discutir cerca de um século de produção *noir*, falando de literatura, cinema e quadrinhos e as múltiplas e complexas influências entre si no que diz respeito ao *noir*. E o segundo motivo se dá pelo fato de *Sin City* (os quadrinhos) ser um trabalho dos anos 1990 e isso implica outra característica bastante interessante, que vai muito além do simples fato de poder-se classificar tal obra como neo-*noir*. *Sin City* é marcada por um conjunto de características estéticas/estilísticas e narrativas associadas ao *noir* de maneira mais contundente do que o perceptível nos "clássicos" filmes estadunidenses dos anos 1940 responsáveis pela criação *a posteriori* do "gênero" *noir*.

Então, sendo o *noir* um "gênero" resultante de um longo processo de construção *a posteriori*, uma construção tautológica posterior à popularização de um genérico conceito de *noir*, podemos perceber em *Sin City* algumas de suas características fundamentais. A primeira delas é visível nos protagonistas masculinos. Nas quatro histórias da obra cinematográfica, os personagens principais são homens e em todas elas a narração é conduzida pelo protagonista em voz *over*. Exceto em *O cliente sempre tem razão*, curta-metragem introdutório muito breve que não permite desenvolvimento aprofundado do personagem, o que vemos são homens durões de meia-idade⁵⁶ plenamente adaptados à teia social de Basin City, mas que, paradoxalmente, são inadaptáveis a esse mesmo meio social. Dotados de valores éticos e morais próprios, são seres que agem conforme seus próprios códigos de conduta – ainda que isso signifique, muitas vezes, cruzar o limite da legalidade. São

⁵⁶Ou "velhos" – como no caso do personagem Hartigan (de *O assassino amarelo*), que tem 60 anos.

homens velhos demais para o próprio tempo⁵⁷, mas que estão sempre prontos para a ação – mesmo sabendo que os resultados dos seus “nobres” gestos trarão benefícios muito pontuais e não mudarão a sociedade como um todo. Aliás, as enrascadas em que se metem, ainda que fruto de suas próprias ações, levadas adiante por esse dever “nobre” de salvar a vida (ou vingar a morte) de mulheres que caem ou se metem em seus caminhos, trazem consequências fatais para seus protagonistas.

Em *O assassino amarelo*, por exemplo, um tira chamado Hartigan põe tudo a perder nas vésperas de sua aposentadoria para salvar uma garotinha vítima de um pedófilo. Mesmo sabendo que o pedófilo em questão é o filho de um poderoso e corrupto senador, Hartigan sacrifica-se para salvar a garota e dá uma punição exemplar ao jovem *playboy*: arranca-lhe os bagos. Quer uma punição mais exemplar do que essa num ambiente onde masculinidade e virilidade são as palavras-chave? Hartigan é preso, acusado de pedofilia, vê sua reputação como policial ir para a lama, fode com seu casamento (curiosamente, sua esposa nunca é mostrada), toma uma surra fenomenal no xilindró e passa anos mofando atrás das grades por recusar assinar a confissão de seus crimes (não cometidos). Anos depois, é vítima de uma armação e assina a tal confissão. É libertado (depois descobrimos que propositalmente) e acaba sacrificando sua vida mais uma vez (agora, literalmente) para salvar a pele da mesma garota (agora, uma jovem dançarina de boate) – por quem se apaixona, mas com quem recusa se relacionar, ainda que o amor e o desejo sexual seja correspondido e requerido pela *femme fatale*.

No capítulo *A cidade do pecado*, o brutamontes Marv – um sujeito grande, forte, feio, com transtornos mentais e passagem pela polícia – vê-se envolvido nas garras de uma típica *femme fatale* – uma prostituta de nome Gold, que se envolve sexualmente/amorosamente com Marv por correr perigo de vida (ou morte) e necessitar de proteção. Gold é assassinada e Marv vai até as últimas consequências para vingar a morte de sua amada. Aqui, mais uma vez o gesto nobre significa desafiar todos os poderes de Basin City: Estado, polícia, Igreja, Justiça etc. Marv mata muitos dos poderosos envolvidos no assassinato de prostitutas (não apenas de Gold, como descobrimos no decorrer da trama) e acaba condenado à cadeira elétrica⁵⁸.

Em *A grande matança*, Dwight dá um corretivo num machista brigão, ex-parceiro de uma mulher com quem se envolve. No fim das contas, ao buscar a proteção de sua nova namorada, vê-se envolvido no assassinato desse durão que era nada mais do que um dos tiras mais famosos de Basin City. Assim, acaba colocando não apenas a sua vida em risco, mas, também, a de sua ex-namorada (uma líder entre as prostitutas da Cidade Velha) e suas amigas. Ao matar um policial, o frágil pacto que mantém as teias sociais em bom

⁵⁷ O personagem Marv é um bom exemplo. Ele não apenas é velho demais para seu próprio tempo – como fica claro no seu desprezo pelos carros “atuais”, que parecem “barbeadores elétricos”, segundo ele – como parece ter nascido no século errado – como afirma o personagem Dwight, que vê em Marv um cara que teria sido mais feliz num campo de batalha medieval, usando machado, ou como gladiador numa arena da antiguidade.

⁵⁸ No final, são necessárias duas “doses” de choque para matá-lo.

funcionamento na Cidade Velha entra em xeque. Dwight assume as rédeas para resolver a grande cagada pela qual é (ou julga-se) responsável. Aqui, temos o único caso em que a vingança é realizada com sucesso e há um *happy end* – o que, para uma cidade como Sin City, provavelmente não dura mais do que uma noite.

Além desses protagonistas masculinos e das *femme fatale* traçadas a nanquim em “rabiscos” repletos de erotismo e sensualidade, é possível perceber diversas características comumente visíveis no *noir*: uma linguagem coloquial repleta de gírias e palavrões; bebidas e drogas; sexo e erotismo; tramas ambientadas nos submundos noturnos da cidade; personagens complexos que tornam impossível delimitar com clareza o bem e o mal, o moral e o imoral, o ético e o antiético, o legal e o ilegal etc. (ou seja, nada de simplismo maniqueísta); armas de fogo, armas brancas, explosivos; morte, sangue, violência, ação; carros e velocidade; poder e dinheiro, etc. Além disso, é perceptível ainda em *Sin City* a série de motivos iconográficos tão presentes no *noir*, como janelas e batentes de porta (o quadro dentro do quadro), espelhos, escadas, relógios, fotografias etc.⁵⁹.



Jessica Alba é Nancy Callahan em *Sin City: A cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).

A cidade, claro, tem um papel fundamental – como não poderia deixar de ser no *noir*. Aqui, Basin City (carinhosamente apelidada de Sin City, a cidade do pecado) é mais do que o nome da série, do lugar onde as histórias são ambientadas e o elo entre as narrativas, mas uma personagem, propriamente. No submundo de Basin City é que vemos as complexas e diversas teias sociais que colocam os personagens em contato e em movimento. E, quando falamos em Sin City, não se trata apenas de suas ruas e becos, *pubs* e hotéis vagabundos de beira de estrada, delegacias de polícia etc., mas também de seus centros de poder, suas mansões luxuosas nos arredores da cidade e suas

⁵⁹ Como pode ser visto, por exemplo, em: ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir. Espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

fazendas isoladas do perímetro urbano. É graças à cidade que vemos claramente quais são as regras de conduta (ou sobrevivência) para um ambiente tão moralmente quanto fisicamente degradante, onde a corrupção humana chega ao seu limite máximo.

Em termos narrativos, chama a atenção especialmente (como é característico no *noir*) a complexidade das tramas e a narração em voz *over* do protagonista masculino (como anteriormente citado). O uso de *flashback* (marca contundente do *noir*) também é explorado, principalmente visto que muitas vezes as histórias são narradas por "mortos"⁶⁰. No entanto, a questão temporal é muito importante para se entender as histórias de *Sin City* (seja no filme ou nos quadrinhos). Nas próprias *graphic novels* de Miller torna-se difícil (ou mesmo impossível) a ordenação em ordem cronológica das histórias, visto que as narrativas muitas vezes se inter cruzam. E essa lógica é transferida ao filme, onde vemos em cada uma das histórias uma "ligação" com as outras.

Porém, no caso da obra cinematográfica, é claramente visível uma forte semelhança com *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994). O filme de Tarantino – que ganhou Oscar de melhor roteiro original – surpreende por sua estrutura narrativa inspirada nas *pulp magazines* – modelo de publicação (revistas) em que surge o *noir*. Assim como na obra tarantinesca, vemos em *Sin City* um pequeno "curta-metragem" ou "conto" abrindo e fechando o filme (a história de *O cliente sempre tem razão* e seu personagem assassino de aluguel que "volta" ao final, para acertar as contas com a alcaguete de *A grande matança*). Além disso, temos uma grande história dividida em dois "capítulos", como história principal (em *Pulp fiction*, a trama de Jules e Vincent para resgatar a maleta e, posteriormente, para se livrar do cadáver de um comparsa; em *Sin City*, a história de *O assassino amarelo* dividida em antes e depois da cadeia). Além disso, temos as histórias de *A cidade do pecado* e *A grande matança* – que, novamente como em *Pulp fiction*, são histórias correlacionadas e interdependentes entre si e com as demais. E, finalmente, é válido ressaltar que assim como o personagem Vincent Veja (de *Pulp fiction*), vemos Marv (de *Sin City*) morrer e "aparecer vivo" em outra história, posteriormente. Isso para ficar apenas em alguns importantes exemplos.

Entretanto, se em *Pulp fiction* há – segundo autores como Baptista⁶¹ – uma paródia, ou seja, uma "repetição com diferença e distância"⁶², que consiste em "retomar formas anteriores com distância crítica e diferença"⁶³ ou "imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo"⁶⁴ e "a vontade de brincar com filmes do passado (intertextualidade)"⁶⁵, em *Sin City* (tanto as *graphic novels* quanto o filme) há pastiche, ou seja, "repetição sem distância crítica"⁶⁶. Portanto, enquanto *Pulp fiction* é uma

⁶⁰ Como acontece, por exemplo, em *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1950), filme também comumente associado ao *noir*, muitas vezes.

⁶¹ BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2010.

⁶² *Id.*, p. 56.

⁶³ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

paródia que subverte criticamente o gênero de filme de *gangster*, *Sin City* é um neo-*noir* que se apoia em anos e anos da construção do *noir* como gênero (ou quase isso) e usa e abusa de suas características narrativas/estilísticas sem medo de ser feliz – ainda que o faça de maneira hiper-realística.

Além de tudo isso que foi dito aqui sobre *noir* e *Sin City*, podemos ver ainda na série de Frank Miller (assim como em sua adaptação cinematográfica) características do filme *noir* no que diz respeito à fotografia. As HQs são essencialmente em preto e branco, ou seja, numa referência mais do que direta aos “clássicos” filmes *noir* dos anos 1940, que eram preto e branco devido aos recursos tecnológicos da época, mas que acabaram assumindo como marca a iluminação *low-key* (com profusão de sombras) – herança direta do cinema expressionista alemão. Além disso, pode-se perceber o uso do *plongée* – o plano *noir* por excelência, entre outros exemplos.

Dessa forma, como anteriormente afirmado, as HQs de Frank Miller foram “fielmente” adaptadas ao cinema, pois as primeiras são quase que filmes *noir* em quadrinhos, numa poderosa mistura de planos “cinematográficos”, narração “cinematográfica” em “voz *over*” e diálogos curtos e grossos. Em termos de ação, pode-se dizer que os quadrinhos são quase que *story-boards* de um filme *noir* (e, de fato, foram utilizados como tal para a produção do filme, posteriormente).

Portanto, *Sin City: A cidade do pecado* é um grande e poderoso exemplo da complexa influência e inter-relação entre diferentes linguagens (literatura, cinema e quadrinhos); um caso típico de retroalimentação que carrega potencialmente em si anos e anos de uma “tradição” (ainda que construída *a posteriori*) do *noir* como “gênero” (ou “estilo”). O filme de Rodriguez e Miller é *noir* em estado puro e potência máxima – e, assim sendo, é não apenas cinema, mas, também, quadrinhos e literatura. E, mais do que isso, o filme pode ser a “prova” de que, essencialmente, o *noir* só existe, de fato, no chamado neo-*noir*, visto que apenas em casos como esse há uma construção consciente do *noir* como “conceito”, amparada na longa tradição tautológica do gênero.

Sobre o autor

Adérito Schneider é doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (2015). Especialista em História Cultural: Imaginários, Identidades e Narrativas pela Universidade Federal de Goiás (2012). Graduado em Comunicação Social, Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (2008). E-mail: aderitoschneider@gmail.com.

Artigo recebido em 22 de setembro de 2015.

Aprovado em 15 de junho de 2016.