

O gênero sem nome: o filme *noir* no final da Segunda Guerra Mundial

The unnamed genre: film *noir* at the end of World War II

Gustavo Henrique Shigunov

Mestrando em História

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

gustavoshig@gmail.com

Recebido em: 30/04/2022

Aprovado em: 18/07/2022

Resumo: O presente trabalho pretende realizar um estudo sobre os filmes *Acossado* (1945) e *A casa da rua 92* (1945). Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, as produções cinematográficas expandiram-se de maneira exponencial. Procurando apoio para a mobilização civil, o governo estadunidense buscou em Hollywood uma fonte a fim de unir o mundo do entretenimento e o da propaganda, fomentando produções cinematográficas que visavam a valorização do patriotismo, militarismo e o *American way of life*. Em sentido oposto, os filmes *noirs* por meio de suas narrativas subversivas, trouxe as telas do cinema visões críticas e alternativas quanto às consequências do conflito mundial para a sociedade. Inserido nessa categoria, pretendemos demonstrar como *Acossado* e *A casa da rua 92* interpretam os eventos da guerra e também sugerem o cenário pós-guerra estadunidense e global.

Palavras-chave: Cinema; Noir; Segunda Guerra Mundial; *Acossado*; *A casa da Rua 92*.

Resumen/Abstract: This paper aims to Analyze the films *Cornered* (1945) and *The house on 92nd street 92* (1945). With the entrance of the United States in World War II cinematographic productions have expanded exponentially. Seeking support for civil mobilization, the US government sought in Hollywood a unique source to unite the world of entertainment and propaganda, fostering productions aimed at enhancing patriotism, militarism and the American way of life. In the opposite direction, the films *noirs* through their subversive narrative, behind the screen of movie theaters, visions critical and alternative as to the consequences of the world conflict for the civil society. Included in this category, we intend to demonstrate how *Cornered* and *The House on 92nd Street* represents the events of World War II and also suggest the postwar US and world scene.

Palabras clave/Keywords: Cinema; Noir; World War II; *Cornered*; *The House on 92nd Street*.

Introdução

O passado, conforme proferiu Walter Benjamin, que só se deixa fixar como “imagem relâmpago” (BENJAMIN, 1985, p. 224), preenchendo as lacunas vazias de concepções lineares da história, encontra na Segunda Guerra Mundial e no cinema hollywoodiano desse contexto, uma

verdadeira intempérie imagética. O conflito tornou-se ao longo dos anos um verdadeiro mito; época sagrada, próspera. Hollywood tampouco estagnou-se, pelo contrário, conheceu sua “era dourada”. A fabulação do real possui tanto função explicativa e perpetuadora dos mitos políticos como a mobilizadora para eventos futuros (GIRARDET, 1987, p. 9-13).

Ao lidar com diferentes eventos e distintos momentos históricos o historiador torna-se um “investigador que se esforça para reconstruir a cena do crime de qual participou” (BLOCH, 2001, p. 69), já que sua matéria-prima – o passado – é inalcançável por conta de sua própria natureza e amplitude. Essa pesquisa procura investigar alguns desses “indícios” de um período aparentemente sedimentado, mas que possui, ainda, inúmeras regiões movediças e pouco exploradas. Queremos entender de que maneira os filmes “Acossado” (*Cornered*, 1945) e “A casa da rua 92” (*The house on 92nd street*, 1945) representavam ao mesmo tempo os conflitos na Segunda Guerra Mundial e as consequências do pós-guerra não só nos Estados Unidos, mas também em escala global. Para tal, é preciso ao analisarmos criticamente um filme – como qualquer obra de arte – distanciando-se da condição de espectador passivo e relativizar a naturalidade das imagens vistas.

A proposta dessa pesquisa é contribuir para a historiografia que lida com a história do cinema estadunidense, em especial, Hollywoodiano e sua relação com o período da Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra. Se boas fontes rendem bons estudos, em um esforço multidisciplinar em resgatar a vasta diversidade encontrada nesse período, é igualmente necessário fazermos uso de aportes teórico-metodológicos adequados para nossas fontes e objetos que direta ou indiretamente dialogam com a pesquisa.

Nesse trabalho, acreditamos ser pertinente o aporte da História Social como ferramenta teórica para enxergarmos em primeiro momento, o contexto estadunidense na Segunda Guerra Mundial e em especial a relação da indústria cinematográfica hollywoodiana com o conflito. Isso implica em observarmos horizontes que vão além do conteúdo fílmico *per se*, como sua produção, circulação e recepção, atentando à circularidade do produto cinematográfico.

Ao “trabalhar o filme” a partir dessa perspectiva, percebemos como determinados elementos se “movem”, mudam significados e mensagens, essas variações muitas vezes passam despercebidas quando nos atemos exclusivamente ao conteúdo fílmico. É preciso identificar os “lapsos” do criador, daquilo que o objeto fílmico não nos permite ver (FERRO, 1992, p. 86-7). A isso, também usaremos a noção de Circuito comunicacional: “O circuito comunicacional se constitui mediante a relação que os filmes mantêm com seu contexto e com os outros meios,

contato que dinamiza a veiculação de representações sociais e sua compreensão pelos atores sociais” (VALIM, 2012, p. 294).

O cinema estadunidense da década de 1940 apesar de estar envolvido em muitos temas relacionados à guerra e dialogando com agências oficiais como o *Office of War Information* (OWI)¹ ou instâncias censoras como o *Breen Office*², era altamente criativo, possuía uma capacidade adaptativa que lhe beneficiara, funcionando como uma verdadeira máquina de produzir prazeres em escala global (BORDWELL, 2017, p. 16-7).

Em um cenário altamente carregado de símbolos, mensagens, programas governamentais que incentivavam a mobilização civil em prol do conflito mundial, o advento de filmes que demonstravam o “inverso eufórico” causava polêmica. O filme *noir* manifestava por sua estética, narrativa, forma e tom, uma atmosfera de desilusão, mau presságio e padrões de não conformidade com o modo de vida estadunidense (BORDWELL; THOMPSON, 1988, p. 77-8).

A categoria dos filmes *noir* ou “negro” é por si só controversa e sustenta debates por sua etimologia, forma, estilo, estética, recepção, intertextualidade e muitos outros campos cinematográficos. De modo geral, os componentes característicos do *noir* são: *chiaroscuro* (áreas e sombras escuras justapostas à lugares mais iluminados); luz-chave (um ponto de luz focado em um objeto ou no rosto); cenas noturnas; ângulos de câmeras incomuns³, profundidade de foco. Os lugares são diversos, desde clubes noturnos, bares, tuneis, esgotos, ruas em um cenário noturno, parques, salas de interrogatório, escadas, salas de detetive, porões etc.

Os dispositivos narrativos se juntam aos estilos visuais e formam as convenções do *noir* como: *voice-over*, *flashback*, múltiplos narradores e perspectivas, sonhos e alucinações que se misturam com a realidade. Todas essas características integram o universo temático dessa cinematografia que é caracterizada por temáticas pessimistas, violentas e de investigação.

1 Órgão público criado no contexto de guerra que servia como mediador entre as notícias do governo a imprensa e outros veículos de comunicação. Além de supervisionar as informações e propagandas nas mídias, o OWI tinha o cuidado de propagar a “ideologia oficial” requerida pela administração central, ou seja, a defesa do *American Way of Life*, da propriedade privada, valorização do militarismo e manutenção do núcleo familiar cristão.

2 *Breen Office* que leva o nome de seu fundador Joseph I. Breen, era encarregado de fazer valer as normas do *Producers Code Administration*, um código de moralidade que balizava o que era exibido e censurado nos filmes hollywoodianos. Constituiu-se por uma junta de censores de caráter reacionário que exerceram grande influência nas produções estadunidenses até a década de 1960, quando foi destituída.

3 Incomuns em relação aos filmes de melodrama, ação e aventura de Hollywood. O filme *noir* também tira referências estéticas do expressionismo alemão.

Nossos objetos de estudo fazem parte da categoria *noir* de modos distintos. *Cornered* faz parte do chamado “núcleo” de filmes *noir*⁴. Já *The house on 92nd street*, é o pioneiro do ciclo de filmes semidocumentários, produções que surgiram entre 1945 e 1952 que mesclavam convenções do cinema ficcional com o modo de produção documental.

Levando em conta que todos os filmes são produtos culturais, carregados de sentidos, disputas, hierarquias, estatutos, normas, os mesmos levam consigo símbolos e mensagens culturais de seu presente. Buscaremos perceber essas manifestações em primeiro lugar por uma interpretação crítica a sua narrativa, percebendo como os elementos narrativos são construídos para abordar os temas⁵; e analisando como os aspectos fílmicos se misturam com a narrativa, esses dois elementos a nosso ver, são inseparáveis:

É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfo (...) Da mesma maneira, só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir (...) O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41-2).

Como ambas as produções estão sob o “guarda-chuva” da categoria *noir*, é pertinente analisá-la e problematizá-la à luz de seu contexto histórico e teórico. Para isso, faz-se necessário levar em conta a natureza dos filmes, de tal maneira que a discussão sobre gênero cinematográfico possa auxiliar-nos a entender algumas características de *Acosado* e *A casa da rua 92*. Em primeiro lugar, o que é filme *noir*? Seria um gênero cinematográfico? Ciclo de filmes? Estilo estético? Essas perguntas um tanto quanto elementares, variam e divergem de maneiras absolutamente distintas e desiguais. A literatura especializada sequer concorda com a periodização dos filmes, existindo autores que colocam características do *noir* em *King Kong* (1933) e *2001: space odyssey* (1967) como início e fim do ciclo, respectivamente (DURGNAT, 1993, p. 37-51).

Somado à análise crítica da narrativa, contexto histórico e discussão sobre gêneros cinematográficos, procuraremos suscitar de que maneira os filmes foram recebidos e recepcionados pela crítica profissional (estadunidense e brasileira) da época de seus lançamentos. Ao lidarmos com recepção cinematográfica, acreditamos que o contexto em que o espectador está inserido é fator fundamental para constituição da visão e leitura de um produto cultural, pois é a partir das

4 As classificações em torno dos filmes *noir* são distintas, amplas e muitas vezes contrastantes entre si. Ao longo do trabalho procuraremos, minimamente, apresentar e “iluminar” as discussões sobre essa categoria fílmica.

5 É importante ressaltar que não é objetivo abordar todos os pontos narrativos ou aspectos formais dos filmes, mas sim, aqueles que possuem maior proeminência e símbolos destacados.

questões materiais e políticas do presente que o mesmo fundamentará certa posição em relação a algo.

Em suma, o presente trabalho irá se dividir da seguinte maneira. Em “História Social do Cinema” trataremos sobre o escopo teórico e metodológico adotado, de que maneira analisaremos os filmes, partindo de quais pontos, observando quais elementos. Outra discussão que julgamos necessária, essa será feita de maneira mais aprofundada, remete-se acerca do gênero cinematográfico e de que forma se relaciona com nossos objetos de estudo. Adiante em “Hollywood: história, querelas e *noir*”, explanaremos brevemente o quadro histórico da indústria cinematográfica hollywoodiana na Segunda Guerra Mundial (1942-1945); também realizaremos essa contextualização a respeito da categoria dos filmes *noirs*.

Em seguida apresentaremos o “relato fílmico” ou processo de decupagem dos filmes de forma separada, buscando entender temas e mensagens. O sistema de montagem hollywoodiano, a fusão entre imagem e som torna praticamente impossível realizar um “desmembramento total”, portanto, somente elementos que se repetem ou que possuem maior relevância para a pesquisa serão destacados.

Analisaremos também, inscrito em fontes jornalísticas, de que maneira essas produções foram recepcionadas em território brasileiro no pós-guerra, procurando entender como o *noir* foi visto por um público internacional. O objetivo, devido a extensão da pesquisa, não é esgotar as possibilidades de análises e apresentar profundamente todas as fontes encontradas, mas sim, desenvolver o eixo analítico da recepção cinematográfica que julgamos ser essencial para melhor entendimento do objeto e do contexto histórico.

Por fim, apresentaremos nossas considerações finais, questões gerais abordadas, aspectos destacados no estudo, objetivando promover uma reflexão a respeito da relação história/cinema e como a mesma pode almejar horizontes amplos e reflexivos aos historiadores, não obstante, ajudando a mapear as discussões que envolvem o filme *noir*, terreno ainda estranho nas pesquisas nacionais.

História Social do Cinema

O cinema, desde sua fase embrionária, teve a História e os eventos históricos como importantes alicerces para divulgação e popularização não só dos filmes realizados, mas também da própria tecnologia das imagens em movimento. De tal maneira que, o advento do gênero histórico, apesar de nunca ter tido o monopólio da produção global, acompanhou o

desenvolvimento do cinema nos últimos 100 anos com produções de grande impacto social e cultural.

O mesmo pode ser dito da utilização do cinema como fonte de pesquisa para as ciências sociais e humanas. Já na década de 1910 e 1920, as produções cinematográficas suscitavam acalorados debates acerca de sua influência direta ou indireta, no comportamento de quem os via, especialmente nas crianças. No entanto, é somente nas décadas de 1960 e 1970 que o cinema “ascende” ao status de fonte histórica nos departamentos de história estadunidenses e europeus. Discorrendo a respeito do uso das imagens, Marc Ferro rebate as críticas de que o cinema não poderia ser fonte para a história, uma vez que as imagens são montadas, escolhidas e transformáveis; ora, mas as escolhas de documentos, a forma de reuni-los e aplicar determinada linha de pensamento aos mesmos também não seriam montagens e truques? (FERRO, 1992, p. 83-4).

As discussões teóricas entre história e cinema desde a década de 1980 e especialmente nos primeiros anos do século XXI no Brasil, sofreram um aumento exponencial na quantidade e diversidade de temas e propostas metodológicas. Nesse sentido, dialogamos principalmente com a História Social do Cinema, pois, de acordo com essa perspectiva, o filme é visto como um produto social de seu tempo, integrante de um ambiente complexo. Por possuir um caráter interdisciplinar e crítico, essa abordagem vem sendo utilizada cada vez mais pelos pesquisadores na área de história, cinema, relações internacionais, psicologia e ciências sociais.

A história social constitui-se como uma perspectiva ampla, que leva em conta a sociedade em sua totalidade (CASTRO, 1997) logo, as estruturas de análise desses eixos demandam diferentes tipologias de fontes, e interações com outras áreas do conhecimento, desde que, questionem criticamente essas relações com o contexto histórico proposto. Daí também deriva a complexidade dessa abordagem, uma vez que o uso de inúmeras fontes implica em um equilíbrio metodológico que explore ao máximo as possibilidades estipuladas por esses objetos.

No caso da História Social do Cinema, os objetos de interesse do pesquisador são todos aqueles adjacentes ao produto cinematográfico, seja em fase inicial ou completa. Notícias jornalísticas, reportagens, *trailers*, cartazes, sinopses, críticas produtos comerciais, concursos, documentos de estúdio, atas, relatórios de censura, comunicados à imprensa, bilheterias, dados de distribuição e exibição e demais categorias qualitativas e quantitativas, podem contribuir significativamente para a pesquisa e melhor compreensão do objeto fílmico e suas exterioridades. À vista disso, é igualmente importante escolher e filtrar as fontes cabíveis à pesquisa.

Esse mesmo processo de seleção é aplicado à análise crítica da narrativa e representações sociais. A decupagem, ou “processo de decomposição do filme” (XAVIER, 2008, p. 27) é um valioso método que permite ao pesquisador observar a produção cinematográfica além de seu propósito inicial como produto de entretenimento. Ao realizarmos o cotejamento entre o contexto de produção e a narrativa, podemos elucidar como determinados recursos pictóricos, são utilizados para reforçar ou criticar ideias e mensagens. O objetivo do trabalho é entender de que maneira *Acossado* e *A Casa da Rua 92* falavam de seu tempo, da Segunda Guerra Mundial e um futuro possível e almejado no pós-guerra.

O gênero cinematográfico *noir*?

Um dos mecanismos mediadores entre produtores e receptores de textos culturais, em nosso caso, os filmes, é o gênero cinematográfico. Essa discussão também reverbera dentro do universo da narrativa clássica hollywoodiana e uma de suas maiores críticas: seu paradigma redundante, excessivamente óbvio que tende a “estandardizar” normas e padrões. Nossa avaliação está longe de contrariar esses julgamentos, afinal, Hollywood possui um corpo de regras que restringe as inovações individuais e um órgão interno que censura e normatiza filmes e personagens de acordo com as normas sociopolíticas das grandes empresas. Entretanto, é justamente com a análise atenta à fonte e a verificação de seu impacto social em determinado contexto, que podemos evitar a inércia das regras de gênero ou outras convenções.

A literatura especializada sobre gêneros cinematográficos nos Estados Unidos é rica e possui uma gama de trabalhos que os abordam sobre diferentes perspectivas. No Brasil, a discussão acerca do gênero cinematográfico começou a ganhar volume somente no século XXI, especialmente nas disciplinas de comunicação e multimeios possuindo ainda, muitas áreas a serem exploradas e problematizadas. Neste trabalho, partiremos principalmente das discussões de Rick Altman, Steve Neale e Sarah Berry-Flint para localizar o gênero em seu contexto, sua relação com os elementos da distribuição e recepção cinematográfica

Dentro das perspectivas teóricas desses autores, o gênero cinematográfico é parte de uma relação interdependente entre indústria, espectadores e texto. Essa perspectiva nos parece bastante proveitosa somada à história social do cinema, uma vez que essa última leva em conta: o espectador ativo e não passivo; a produção fílmica amplamente ligada a seu contexto, ou seja, a pertinência da produção diz respeito a seu momento histórico outrossim a seus produtores, distribuidores e

espectadores; que o texto possui suas especificidades e características híbridas uma vez que toda sua circularidade tem relação mútua a outros fatores e questões.

O termo *noir* (em tradução literal do francês, “negro”) teria sido primeiramente utilizado no final do século XIX como expressão literária para designar as novelas góticas francesas (HIRSCH, 1981, p. 08-9). Seu uso para exemplificar filmes com uma “nova sensibilidade” caracterizados por sua “dureza” e “escuridão”, se daria somente no pós-guerra pela crítica francesa. Nomes como Nino Frank, JeanPierre Chartier e Henri-Francois Rey denominavam filmes como *Double Indemnity* (1944), *Murder, My Sweet* (1944) e *The Lost Weekend* (1945) de “aventuras criminais”, ou “filmes criminais psicológicos”, trazendo elementos de violência, pessimismo, misoginia e realismo que representavam uma erosão do idealismo estadunidense, mostrando uma “imagem desagradável” dos Estados Unidos (NEALE, 2000, p. 145).

Em 1955, Raymond Borde e Etienne Chaumeton publicaram um dos primeiros livros que sistematizam e situam o filme *noir* no universo do cinema hollywoodiano. Falando em uma “série *noir*” os autores identificam cerca de 22 filmes sob esse título (BORDE; CHAUMETON, 1955). Posteriormente, as pesquisas, por influência da constante profissionalização dos estudos de cinema e avanço dos programas universitários, sofrem um aumento exponencial em seus objetos de estudo. Mais recentemente os trabalhos têm se concentrado em uma cor dentro do variado espectro de preto e branco *noir*. Essas pesquisas incluem discussões de gênero, raça, espaço urbano, *noir* francês, gênero cinematográfico, expansão do cânon, entre outras.

Esse avanço também se refletiu em trabalhos brasileiros que discutem a categoria circunscrita em questões de gênero cinematográfico ou recepção, como os trabalhos de Rafael de Luna Freire, “Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)” (2011); Alexandre Rossato Augusti, “Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero”(2013); Abigail Rito Fragoso, “Film noir: análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico”(2016) e a tese de Tatiana Brandão de Araujo, “Sob as sombras da guerra: Cinema Noir, História e Masculinidades” (2020).

Afinal, o filme *noir* ou melhor, os filmes *noirs* se sustentam como gênero? Segundo Rick Altman, há duas tipologias classificativas no que se refere a gêneros cinematográficos: uma primeira “inclusiva” ou semântica, leva em conta aspectos simples e “genéricos” de um filme, uma definição tautológica que geralmente se encontra nas listas enciclopédicas; a segunda definição, “sintática”,

concentra-se em explicações de um grupo muito seletivo de filmes que representam um gênero de maneira “completa” (ALTMAN, 2000, p. 179-180).

A escolha de qualquer objeto de estudo é uma escolha, o pesquisador opta por caminhos e obviamente omite, acrescenta, mistura, reconstrói elementos. Altman propõe a mistura entre ambas definições, uma vez que nem todos os filmes vão se encaixar perfeitamente em seu gênero, mas podem ser verificados por diferentes níveis genéricos do corpus fílmico (ALTMAN, 2000, p. 184-5).

Não nos parece construtivo separar os filmes em espaços separados que não dialogam entre si, nossa interpretação vai pelo lado oposto. Se levarmos em conta a história dos gêneros cinematográficos, analisar filmes hollywoodianos sem as combinações e inter-relações de elementos de variados gêneros e todo o processo produção-distribuição-consumo, corremos o risco de isolarmos nossa interpretação a um grupo muito restrito de filmes que não se inserem em um contexto histórico e político

Nos afastando de uma definição fixa e essencialista, enxergamos o *noir* como um fenômeno heterogêneo, uma categoria que possui muitas características únicas, mas também de outros gêneros e períodos, que se desenvolveu em um momento específico, mas que hoje ganha outra definição (*neo-noir*). Em suma, um “tipo” ou “espécie” de filme sem um sentido restrito, Robert Porfírio também elenca essa definição (PORFÍRIO, 2000, p. 187), no entanto, evitamos a definição de “gênero híbrido”, entendendo que todos os gêneros possuem graus de hibridização. É claro que, para melhor definir e delimitar o quadro, destacaremos aqui uma temporização (não fixa) bem como alguns aspectos visuais, temáticos do filme *noir*.

As “fases” ou “fronteiras” do filme *noir* são antes de mais nada, incompletas e fluídas, que variam conforme a espécie de análise científica. Uma das definições mais usadas é a de Paul Schrader. O autor divide a categoria em três grandes fases: a primeira, no período de guerra (1941-6), caracterizada pela presença do detetive ou “lobo solitário”, que resolve seus problemas sozinho; a segunda, no período “realista pós-guerra” entre 1945-9; e a última entre 1949-1953 constituída pelas “ações psicóticas e impulsos suicidas” (SCHRADER, 2000, p. 587-8). Robert Porfírio reconhece quatro fases: a experimental (1940-3); a do detetive (1944-7); do semidocumentário e dos problemas sociais (1947-52); e a fase final de fragmentação e decadência (1952-1960) (PORFÍRIO, 1979, p. 17).

Em nosso caso temos dois filmes que se unem em sua forma temática: ambos, de formas e temporalidades distintas, tratam da Segunda Guerra Mundial. *Acossado* relata o desejo por vingança do veterano de guerra Laurence Gerard pelos assassinos (nazistas) de sua esposa. Já *A casa da rua 92* mostra como a rede de contraespionagem nazista do FBI trabalhou para neutralizar as tentativas de roubo da bomba atômica estadunidense. Veja que, ambas classificações elencadas possuem recortes temáticos arbitrários e distintos, Schrader não classifica *Kiss me deadly* (1955) que considera “obra-prima” do *noir*; Porfirio sequer considera os filmes de semidocumentário entre 1945-6.

No próximo tópico trataremos brevemente o contexto da indústria hollywoodiana na Segunda Guerra mundial; também cabe ressaltar como a categoria *noir* chega nesse quadro. Em seguida, analisaremos os filmes *Acossado* e *A casa da rua 92*, buscando entender através de sua forma e narrativa, suas mensagens e temas e de que maneira buscam tensionar esse curto momento entre final da guerra e o pós-guerra (1945-6).

Hollywood: história, querelas e *noir*

O panorama da indústria cinematográfica durante os anos de guerra era controle absoluto pelas 8 grandes *majors* (*Columbia Pictures*, *Warner Bros*, *Paramount*, *Universal*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *United Artist*, *20th Century Fox* e *RKO Pictures*) nas áreas de produção, circulação e exibição dos filmes. Isso de alguma maneira facilitou o processo de integração do cinema à mobilização de guerra. As negociações entre Hollywood e Washington durante o período de 1942-5 foram conflituosas, instáveis e envolveram diversos setores econômicos. Se por um lado o governo se comprometia em fazer concessões materiais, flexibilizar as cargas tributárias para os grandes estúdios (OLIVEIRA, 2016, p. 86-9), e atenuar o processo contra o monopólio das *majors*, a contrapartida hollywoodiana deveria ser a cooperação com as orientações do recém-criado *Office of War Information* (OWI) e freiar os sindicatos trabalhistas para a não realização de greves durante o período de guerra (SCHATZ, 1997, p. 164-8).

Dentro desse cenário, Hollywood teve que lidar com as novas tendências cinematográficas como por exemplo os melodramas de guerras, documentários, noticiários semanais antes das exibições dos filmes e os *noir*. O *Breen Office*, ao revisar os *scripts* no começo da década de 1940, já notava uma nova tendência nas temáticas abordadas com o aumento da violência, sexualidade, crimes e pessimismo. Durante esse período, o órgão censor, no entanto, não havia nomeado esse tipo de produção, os classificando como “gênero sem nome”, por sua ambivalência e cinismo.

Essa nova categoria de filmes não surge no vazio: as novelas *hard-boiled*, o aumento da criminalidade na sociedade estadunidense, os filmes de gângster e a vinda de diretores europeus como Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak e Otto Preminger são alguns dos motivos pelos quais o cinema *noir* surge durante a década de 1940.

As novelas *hard-boiled* dos anos 1930 contrastavam com os contos épicos naturalistas e essencialistas das décadas passadas, tradição literária que “gerou” o mito do *American Dream*⁶. De acordo com Paul Hantiuk, essa tradição literária encontrou em Los Angeles local ideal para seu florescimento e posterior influência para os filmes *noir*. Era uma cidade cosmopolita, em constante mudança, refúgio dos divorciados, idosos, negociantes, colarinhos brancos, imigrantes e pessoas em busca de oportunidade (HANTTIUK, 2012, p. 15-7). Os desejos e sonhos não chegavam a todos, o que acaba por gerar frustrações, dependência química, alcoolismo, desilusões e suicídios, temas que eram representados nas produções *noir*.

Segundo James Naremore, os filmes *noirs* trazem o amálgama tecno-ideológico de Hollywood e a sofisticação intelectual e criativa do “modernismo” europeu, criando assim, uma tensão artística particular a esse momento (NAREMORE, 2008, p. 40-8). Partindo dessas discussões, concordamos com Fabio Vighi que atesta para uma relação dialética entre a estrutura hollywoodiana e as novas ideias do velho continente provindas dos recém-chegados cineastas. Vighi argumenta que ao se deparar com o aparato normativo de Hollywood, com regras, horários, e limitações no mecanismo produtivo, os cineastas acabaram que paradoxalmente estimulando a exercitar sua liberdade criativa dentro de uma estrutura cabível (VIGHI, 2012, p. 25). O autor explica que é graças esse dinamismo e choque entre tradição cinematográfica europeia e Hollywood que o filme *noir* nasceu; caso contrário Hollywood teria somente capitalizado e absorvido os pensamentos divergentes, reduzindo o resultado do processo criativo em pura mercadoria:

(...) O resultado do processo dialético segundo o qual Hollywood subjuga a tradição europeia, foi um tipo de produção de filmes que engloba, talvez unicamente na história do cinema, a própria tensão entre o filme como um modo específico de pensar e representar o mundo, e sua contradição inerente (...) Em última análise, o filme *noir* de Hollywood fornece evidências de como a indústria cultural, em seu desenvolvimento dialético, não é simplesmente um sistema inexorável que destrói e assimila todas as diferenças que cruzam seu caminho (a posição esquemática de Adorno). Em vez disso, nos torna conscientes do fato de que não há um agente controlador consciente ao leme do desenvolvimento

6 O “sonho americano” é caracterizado pelo prazer e bem-estar de viver nos Estados Unidos. Onde, através do trabalho, propriedade e individualismo todo sonho é possível. Essa expressão é muito utilizada até hoje para justificar as ondas imigratórias para o país.

dialético insaciável do pensamento, uma vez que o ato de assimilação se sobrepõe paradoxalmente ao da excreção, produzindo diferença e contingência, e concluindo seu ciclo liberando tal elemento contingente para que possa ser analisado e teorizado (VIGHI, 2012, p. 26-7).

Qual foi a real dimensão do filme *noir* entre 1941-1946? Borde e Chaumeton levam em conta apenas 12 filmes (BORDE; CHAUMETON, 1955, p. 161). William Park, considera 47 filmes dentro do “núcleo” do gênero, 8 na “periferia” e 38 que são associados ao *noir* mas que para o autor, não fazem parte do escopo cinematográfico (PARK, 2011, p. 137-184). Já Michael F. Keaney classifica 155 filmes (KEANEY, 2003). Se levarmos em conta que durante esse período cerca de 2,501 filmes foram produzidos e pegarmos à lista de Keaney, os *noirs* representaram somente cerca de 6% das produções no período.

Por outro lado, os *war-related films*, ou seja, filmes que direta ou indiretamente envolviam a Segunda Guerra Mundial e que supostamente representariam a “ideologia oficial” governamental, somavam 385 produções, ou 15% do total (SCHATZ, 1997, p. 240). Evidente que não devemos levar esses números de forma fechada, uma vez que existiam produções *noir* que tratavam da guerra e nem todo filme de guerra era parte da “ideologia oficial”, mas sim como estimativa geral.

Sendo dominante ou minoritário, os filmes *noirs* desenvolveram-se ao longo da década de 1940 no mesmo processo de divulgação e exibição que os demais filmes dessa época. As estratégias de promoção e divulgação eram muito diversificadas. As *Majors* capilarizavam os esforços publicitários por meio de seus escritórios locais que forneciam detalhes sobre as produções, divulgação sobre os artistas, diretores, produtores, produtos de consumo ligados às estrelas do filme como roupas, joias, perfumes, sapatos etc.

Essas informações eram divulgadas em jornais diários, publicações especializadas, revistas de fofoca e nas estações de rádio. A confecção de cartazes era igualmente importante no processo de divulgação. Um bom rendimento financeiro exigia um cartaz com uma “indicação verbal genérica, ancorado em uma iconografia igualmente genérica” (NEALE, 2000, p. 160), em outras palavras, que o cartaz deveria fornecer um sistema específico de informação, a fim de gerar um efeito de expectativa e antecipação do espectador

Antes de seguirmos para as análises filmicas de *Acosado* e *A casa da rua 92*, gostaríamos de distinguir nossos objetos de estudo. O primeiro encaixa-se nos contextos e características até aqui levantadas, com algumas especificidades que destacaremos adiante. Já o segundo está em uma subcategoria ou sob um “novo ciclo” do filme *noir*. *A casa da rua 92* é um semidocumentário,

tentaremos contextualizar o surgimento dessa forma filmica, apresentando suas principais características e o porquê ela se encaixa com a nossa problemática.

Em primeiro lugar é preciso deixar claro que os filmes semidocumentários surgem de disputas e contradições do filme *noir* com o seu contexto e não do desenvolvimento cinematográfico linear que acompanha uma linha sucessória dos fatos históricos. O ciclo semidocumentário dentro do cinema *noir* apresenta um caráter majoritariamente conservador. Os filmes desse estilo entre eles *A casa da rua 92*, *13 Rue Madeleine* (1946), *Boomerang* (1947), *T-Men* (1948), *Iron Curtain* (1948) entre outros, utilizam o artifício das “informações autênticas” para conferir autoridade, propagadora do real e enobrecer seus elementos ficcionais. O ciclo representa um afastamento do caráter subversivo da categoria *noir* encontrada em momentos passados.

O mundo dentro da visão dessas produções, com sua atmosfera negativa, pessimista, violenta, é protegido pelas autoridades públicas, policiais, investigadores honrados e com senso de dever. Há uma celebração da eficiência das instituições públicas estadunidenses e o descrédito dos “marginalizados”, “perdedores” que eram retratados com mais simpatia nos filmes *noir* anteriores.

A seguir analisaremos *Acossado* e *A casa da rua 92*. Não é objetivo fazer uma descrição exaustiva e detalhada de cada cena ou sequência que compõem as produções, mas perceber as construções narrativas e formais que apresentam maior preponderância. Nossos objetos de estudo possuem uma temporalidade bastante peculiar. Ambos foram produzidos em 1945, nos finais da Segunda Guerra Mundial, mas só foram exibidos no imediato cenário pós-guerra (entre setembro de 1945 e os primeiros meses de 1946). Queremos entender de que maneira esses dois filmes representam a Segunda Guerra Mundial, falam de seu presente, quais mensagens vinculam e de que maneira trazem questões do pós-guerra.

Acossado traz características do *noir* clássicas, ou seja, tom pessimista, revanchista, conotações sexuais e de maneira geral possui uma visão bastante crítica ao fascismo, nazismo e ao cenário pós-guerra. Já *A casa da rua 92* representa positivamente as atividades dos órgãos públicos estadunidenses em especial, o FBI; não possui uma visão sobre o pós-guerra em sua história, mas como demonstraremos, sugere um já presente cenário de Guerra Fria, na defesa da preponderância e beligerância dos Estados Unidos sobre o mundo.

A casa da rua 92

A casa da rua 92 conta a história de Bill Dietrich (William Eythe), um jovem engenheiro estadunidense que trabalha nas atividades de contraespionagem do FBI. A construção de Dietrich

como estadunidense honrado, patriótico, estudante brilhante e a serviço das autoridades públicas é evidenciada logo no início (06 min 40 s). O personagem se vê encontrando nazistas, coletando informações, sendo interrogado e correndo risco de vida. No entanto, em momento algum parece duvidar dos objetivos de sua missão: assegurar que valiosas informações dos Estados Unidos não fossem interceptadas pelos espões alemães. A construção do filme procura mostrar as ações subversivas propagadas pelos nazistas em solo estadunidense e uma resposta rápida, segura e implacável do FBI e outras autoridades públicas.

A eficiência da agência e de seus funcionários é reforçada durante todo o filme (02 min 10 s até 04 min 06 s; 09 min 09 s; 35 min 39 s; 53 min 47 s, entre outros momentos). Essas construções narrativas em torno dos agentes públicos são fortalecidas logo no prólogo. Não só o título do filme é mostrado dentro de um arquivo do FBI, mas há uma explicação prévia, alertando ao espectador do que se trata o filme e de como a história mostrada era verídica, adaptada dos arquivos oficiais. As cenas foram filmadas nos locais reais e os personagens (com exceção dos principais) eram pessoas do próprio FBI (0 min 14 s até 01 min 48 s).

Essa estratégia narrativa auxiliada com os recursos visuais potencializa e confere à produção um estatuto de autoridade e de verdade. Um outro recurso tipicamente utilizado pelos documentários de guerra, que buscavam exaltar as autoridades públicas e o combate as forças do “mal” (nazismo), é o voice-over. O narrador em *A casa da rua 92* é implacável. Explica situações, situa o espectador no tempo, exalta a eficiência do FBI e de seus trabalhadores (28 min 15 s; 35 min 04 s; 58 min 21 s; 01 hr 07 min 43 s, entre outros). Esse recurso também tinha função didática, a fim de evitar confusões, uma vez que o filme trabalha com a perspectiva de Dietrich e sua ação de contraespionagem mas também do encarregado a investigar o “caso Christofer”, inspetor George A. Briggs (Lloyd Nolan).

A atuação de Briggs se restringe à três pontos: recebimento de relatórios de atividades, reuniões com autoridades públicas e interrogatórios. Essas funções são intencionais, o filme quer destacar a eficiência no combate do inimigo presente. Lembrando que, todo o filme se passa entre 1939-1945, desde os primeiros momentos de contraespionagem até o ataque do Japão em Pearl Harbor e as consequências desse ato. O processo 97, que trata da manipulação dos ingredientes para a bomba atômica é o objeto de interesse dos nazistas, portanto, não há tempo para qualquer tipo de distração, o futuro do país estava em jogo.

O modo que a produção trata os inimigos é construída por diversos recursos narrativos. O uso do som e da música é um dos mais destacados. Ao relatar as atividades nazistas ou mostrar lugares associados a esses personagens o tom musical fecha-se, toma um “ar” de suspense, horror, perigo, ação (04 min 08 s; 04 min 32 s; 07 min 21 s; 20 min 30 s; 01 hr 11 min 35 s). Outro recurso é a própria natureza dessas pessoas, sendo retratados como desconfiados, traiçoeiros, violentos e dispostos a morrer pela missão nazista (23 min 53 s até 27 min 42 s; 30 min 47 s; 42 min 44 s até 44 min 08 s; 44 min 22 s até 45 min 27 s; 01 hr 15 min 57 s, entre outros).

Como a *A casa da rua 92* tensiona o momento pós-guerra? O filme sugere o protagonismo estadunidense sob a paz ou guerra no mundo. Esse papel se daria pela defesa dos ideais estadunidenses, o *American way of life*, e pelo combate a qualquer ameaça à segurança nacional. Essa defesa, por parte das esferas militares e do FBI, estaria disposta a tudo contra aqueles que contrariassem os interesses do governo. Durante a Segunda Guerra Mundial os inimigos eram principalmente os nazistas, mas também os japoneses e italianos (o filme ainda faz uma breve menção ao Brasil, não como inimigo, mas sugere que o país teria canais de comunicação com a Alemanha). No pós-guerra, o inimigo não tem uma face específica, mas qualquer um que fosse contra os Estados Unidos agora encararia não só as forças nacionais e do exército, mas também uma bomba atômica.

A casa da rua 92 por sua novidade cinematográfica, buscava uma aproximação com a “verdade” e o “realismo” do cinema documentário e a sofisticação estética da ficção. A produção consegue ser bastante convincente em seus argumentos, e está a todo tempo utilizando seus recursos objetivando convencer o espectador a confiar nas instituições públicas de segurança e em última instância todo o governo. O filme pavimenta o terreno para os futuros filmes pós-guerra utilizarem os mesmos recursos que, em cenário pós-guerra, seria aplicado nas produções anticomunistas da década de 1950.

Acossado

Acossado é ambientado em quatro locais diferentes (Londres, França, Suíça e Buenos Aires) no cenário do imediato pós Segunda Guerra Mundial. Apesar de o filme se passar sua maior parte na capital Argentina, os demais cenários são importantes para demonstrar o estrago e desastre que a guerra havia causado (com a exceção da Suíça). Laurence Gerard (Dick Powell) é um ex-aviador da força aérea canadense em busca de vingar a morte de sua jovem esposa. Os desafios são imensos, e durante todo o filme Laurence percorre inúmeros obstáculos. Ainda na Europa, lhe é negado o

passaporte para viajar à França, o veterano de guerra é mal visto e conta com sua própria sorte (01 min 43 s até 03 min 18 s).

Ao entrar na França, destaca-se o cenário de desolação, destruição, desemprego populacional, desorganização das autoridades e mortes. Edward Dmytryk, diretor do filme e o produtor Adrian Scott ambos representantes da esquerda estadunidense, utilizam da sutileza estética e narrativa para realizar críticas sociais contemporâneas à produção do filme como a reintegração social dos veteranos de guerra, a desorganização estatal no amparo populacional ou até mesmo ao estatuto da guerra (04 min 44 s; 05 min 33 s; 05 min 30 s; 27 min 18 s, entre outros).

Os personagens de *Acossado* são representados do modo típico dos filmes *noir*. Quase todos possuem um caráter dúbio e somente entre a metade e o final que os “lados” acabam por ser revelados. Assim como *A casa da rua 92* onde os personagens estadunidenses eram retratados de forma heroica e patriótica, e os nazistas de maneira pejorativa, *Acossado* apresenta os aliados de Gerard na caçada ao assassino de sua esposa Marcel Jarnac (Luther Adler) como homens sensatos, defensores do sistema jurídico-legal e contra o fascismo (46 min 24 s até 48 min 19 s). Em lado oposto, os ajudantes de Jarnac representados pela figura de um empresário, banqueiro e uma espécie de investigador-faz-tudo, Melchior Inzca (Walter Slezak) são assassinos, mesquinhos e manipuladores.

Inzca concatena todos os elementos de um personagem médio dos filmes *noirs*: assassino, irônico, traiçoeiro, boêmio, sem vínculos nacionais e individualista. Para ilustrar, podemos citar duas cenas: ao ter sua nacionalidade questionada por Gerard “você é francês ou alemão?”, Inzca responde ironicamente “eu sou um Epicuro, meu sangue é a mistura dos melhores vinhos europeus”⁷ (24 min 12 s); a outra cena são sobre suas preferências pessoais, Inzca responde “há duas coisas restantes nesse mundo sórdido, mulheres e bebidas”, prefere ir às festas, frequentar círculos sociais sem vínculos morais (21 min 20 até 22 min 08 s).

A caçada ao nazista Marcel Jarnac, assassino de sua esposa, faz com que Gerard faça tudo – legal ou ilegalmente – para obter a tão esperada vingança. O modo com que o veterano de guerra é retratado foge totalmente do padrão de herói honrado e patriótico. Gerard está disposto a subornar (14 min 55 s até 15 min 21 s; 01 hr 38 s; 01 hr 19 min 24 s) e mentir sobre sua identidade (19 min 55 s; 01 hr 13 min 57 s) para obter informações. O personagem encontra-se perdido e

7 cremos que aqui o personagem está se referindo ao epicurismo, um sistema filosófico cuja doutrina prega a procura dos prazeres a fim de atingir maior estado de tranquilidade, felicidade e libertações dos medos interiores.

imbuído pelos sentimentos de culpa e sede de vingança, quando o mesmo admite, nas cenas finais do filme que estava “louco para matar” (01 hr 38 min 40 s).

Segundo Richard Maltby, essa visão advém do modo crítico e desiludido com que a ala progressista e, em especial, os diretores de cinema (Dmytryk incluído), enxergavam o cenário pós-guerra: “O que eles pareciam ver no filme *noir* era seu pior pesadelo decretado na tela: o veterano desajustado em pelo voo paranoico, desiludido com o quebrado sonho do liberalismo racional” (MALTBY, 1984, p. 66). O herói de *Acossado* parece ser vítima de sua própria condição psicológica, esses momentos são amplamente destacados no filme, em especial: nos usos e abusos com o álcool (35 min 14 s; 38 min 09 s; 52 min 56 s; 01 h 06 min 58 s, entre outros), e na violência de seus atos, seja através da impaciência ou surtos nervosos (08 min 24 s; 30 min 38 s; 40 min 47 s; 48 min 18 s, entre outros).

O grande vilão Marcel Jarnac, é a típica caricatura do personagem nazista nos filmes hollywoodianos, sórdido, escondido nas sombras, frio, calculista e assassino. Contudo, a visão crítica de Dmytryk evidencia-se e diferencia-se das demais produções nas cenas finais do confronto entre o alemão e o protagonista, nela, o primeiro discursa:

O fanático só é perigoso quando tem um propósito político e não pessoal (...)
O anglo-saxão é um fanático pobre. Ele age somente quando suas emoções viscerais são perturbadas. Ele pensa com sua vesícula biliar (...) Vocês atacam o mal no homem, nós aceitamos, nós achamos bom e fértil. Em qualquer lugar que vocês criarem miséria, descontentamento, em qualquer país, qualquer homem que não ter condições de alimentar seus filhos, vocês nos encontraram trabalhando (01 hr 30 min 45 s; 01 hr 31 min 50 s)

Se parece exagerado que a narrativa subversiva *noir* tenha sido dominante no contexto de Segunda Guerra Mundial, certamente era bastante popular entre seus espectadores, produtores e diretores. Nos parece que, ao optar por um personagem canadense em vez de estadunidense, Dmytryk e a equipe produtora do filme encontraram naquilo que anteriormente elencamos como a dialética entre conteúdo fora do padrão e estrutura cinematográfica hollywoodiana, uma forma de criticar o modelo econômico da sociedade estadunidense.

Ao contrário de *A casa da rua 92*, *Acossado* representa qualquer evento ligado à Segunda Guerra Mundial como um trauma imbuído de tremendas injustiças, mortes e perda da sensibilidade humana (05 min 33 s; 09 min 08 s; 58 min 08 s; 01 hr 08 min 01 s). O filme também sugere um final mais pessimista do que o primeiro, apesar da “vitória” de Gerard, uma vez que, mesmo com a saída de Jarnac de cena, as contradições da sociedade pós-guerra permaneceram sem respostas e em contato direto com os personagens.

A recepção cinematográfica

A História Social do Cinema descreve a recepção cinematográfica como um processo inserido na lógica de diversos fatores históricos e conjunturais. Os filmes circulam sob diferentes contextos e momentos, a recepção igualmente depende das vicissitudes do espectador, perpassando sob suas condições econômicas, políticas, pertencimento étnico e outros fatores. Igualmente importante são seus hábitos culturais, modos de consumo e expectativas em relação ao objeto fílmico. Outrossim, o crítico de cinema tem papel fundamental na análise da recepção, uma vez que age como mediador que interfere, modifica, reforça a percepção do leitor para com o objeto. Neste trabalho, procuramos analisar a recepção de *Acossado* e *A casa da rua 92* no Brasil inscritos nas críticas cinematográficas e notícias vinculadas.

Acossado estreou mundialmente em 16 de novembro de 1945, na cidade de São Francisco, seu lançamento nacional foi limitado. A *RKO Radio Pictures* apesar de possuir estabilidade no mercado cinematográfico tinha poucos recursos para a divulgação e distribuição completa do filme se compararmos com as demais empresas do ramo. O filme teve um orçamento de cerca de 500,000 dólares (STENGEL, 1945, p. 04) sendo anunciado para mais de 26 milhões de pessoas em diversos jornais e periódicos. Visto como um filme B de melodrama sólido, sua divulgação comercial em solo estadunidense se deu majoritariamente pela exploração do *Star System*, ou seja, a exploração da imagem do elenco e de suas principais estrelas, no caso de *Acossado*, Dick Powell.

O destaque ao nome de Dick Powell não é por acaso, sendo a principal estrela do filme, seu nome está ligado à principal atração da produção. Outrossim, a rememoração de sua atuação em *Murder, My sweet* (1944) filme que obteve notável sucesso de bilheteria faz com que os leitores tenham a antecipação de um bom desempenho no novo filme. Uma possibilidade de leitura do *Star System* é justamente perceber como os atores e atrizes são colocados e destacados nas campanhas publicitárias. Os atores principais, dependendo do contrato, recebiam parte dos lucros dos filmes e da publicidade, já os figurantes e alguns atores coadjuvantes, não recebiam qualquer crédito ou garantia que teriam sua parte incluída na produção. Portanto, se atentar ao pôster também é perceber as diferentes relações de trabalho dentro do universo hollywoodiano.

Acossado chegou no Brasil em meados de 1946. O atraso para o envio do material cinematográfico era comum. Os custos de transporte e manutenção das matérias-primas eram caros e as negociações entre produtora, distribuidoras e exibidores nos Estados Unidos e no Brasil geralmente atrasavam a estreia. A recepção do filme por parte dos críticos cinematográficos

brasileiros foi mista. Por um lado, muitos elogiaram a atuação “ultra-dramática de Dick Powell” (DICK POWELL...,1946, p. 02) fazendo renascer um “novo Dick Powell” (PERSONALIDADE...,1946, p. 05) que “masculinizou-se” e seguiu a escola de Humphrey Bogart (ACOSSADO, 1946, p. 38-63). Já os céticos, como Pedro Lima, disseram: “Enredo não ajudou” (...) O filme assume um desenlace teatral, com todos os personagens se reunindo num sótão, com mortes, prisões. Depois tudo se resolve, mas nada fica explicado convenientemente (...) pode ser visto como curiosidade, mas não satisfaz (LIMA, 1946, p. 11).

Outra crítica foi feita por Moniz Viana pelo jornal Correio da Manhã, lembrando que o filme não se destaca tanto quanto as outras produções desse gênero:

Influenciado por “até a vista, querida”, Dmytrik, que é russo de nascimento, procurou cercar-se do mesmo ambiente de mistério e suspeita. “Acosado” pertence, assim, embora tenha relações indiretas com a guerra, o que não se observou em “até a vista, querida”, à mesma família deste. (...) tem um nítido “caráter de drama policial” do tipo daquela obra-prima de John Huston, “reliquia Macabra” (*The Maltese Falcon*, Warner, 1942), ou do mais recente “A máscara de Dimitrios” (*The mask of Dimitrios*, Warner, 1944) (...) É em síntese um celuloide de aventura e mistério aceitável, podendo ser visto pelos apreciadores desse gênero (VIANA, 1946, p. 11).

Mesmo que o termo *noir* ainda não fosse popularizado entre a crítica cinematográfica mundial, há, uma percepção de que um novo gênero ou uma nova categoria de filmes está se espalhando no cinema estadunidense. Isso fica mais evidente ainda com o artigo da revista *Scena Muda*, perguntando aos leitores “Voltarão os velhos tempos do rompe-e-rasga?”:

As cenas de violência nos filmes mais recentes fazem evocar os tempos de “brutalidade” e “honrarás tua mãe”. O cinema depois de fazer muitas fitas de incedível violência, voltou-se para os temas românticos e suaves, para as comédias de salão, para os dramas de sacrifício mútuo, em que não há pancadaria, mas sobram motivos para lágrimas “Sétimo céu” “lágrimas de homem” (...) Mas, de repente, há um novo surto de violência, como o dos velhos tempos de rompe-e-rasga, caracterizados por “brutalidade”, “honrarás tua mãe”. Nos últimos vinte anos, um ciclo de filmes violentos foi iniciado (...) cenas de “Gilda”. Em “A dália Azul” (...) tem boas oportunidades de mostrar, mais uma vez, a força do seu punch. Em “acosado”, há cenas de grande violência (VOLTARÃO..., 1946, p. 19-30).

A grande violência, suspense e as cenas de tensão sexual entre os personagens fizeram com que o filme “pudesse ser visto por adultos”. A censura foi notadamente forte nas exibições de filmes *noir* não só nos Estados Unidos, mas mundialmente. Os temas tratados eram demasiadamente “sensíveis”, imorais, e com realismo que desmentia as ficções e fantasias das produções patrióticas e melodramáticas. O realismo das cenas era uma demanda das críticas

especializadas no pós-guerra, muito por influência do incipiente neorrealismo italiano e das demandas documentais, os filmes que valorizavam o esforço de *homefront* e o heroísmo foram perdendo força após 1945.

O realismo cinematográfico ou a procura por cenas verossimilhantes à vida comum, foi o ponto central na recepção e exibição de *A casa da rua 92*. Estreando em Nova York no dia 26 de setembro de 1945, ao contrário de *Acossado*, o filme foi bem recebido nos Estados Unidos tanto na bilheteria quanto nas resenhas críticas, ganhando um Óscar por melhor história original em 1946. A produção ainda ganhou destaque nas críticas de grupos conservadores que destacavam a representação de “alta indicação moral” das instituições estadunidenses, em especial o FBI (MISCELLANY..., 1945, p. 14)

Em solo brasileiro, sua exploração comercial se deu no final de 1945 até meados de 1946. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, e início de novas tensões geopolíticas, bem como o desenvolvimento de novas tecnológicas, dentre elas, a bomba atômica, fez com que o modo que o filme aborda a rede de espionagem em volta da tecnologia nuclear, ganhasse destaque na recepção brasileira.

A novidade do semidocumentário foi sem dúvida um dos aspectos mais bem avaliados pelas críticas, a busca pelo realismo em detrimento das fantasias Hollywoodianas foi bem quista:

Já foi estrelada em New York obtendo um sucesso espetacular, a sensacional película “A casa da rua 92”. Como sabem, esse é o primeiro filme que aborda o caso da bomba atômica. Pela primeira vez são desvendados ao público em sequência de eletrizante “suspense” tudo o que aconteceu nos bastidores enquanto se aperfeiçoava o tremendo invento. Combinada brilhantemente a eficiente técnica documentária com o vigor duma história extraída diretamente dos arquivos do Federal Bureau of Information. “A casa da rua 92” revela os métodos que celebrizam os “G-men” de todo o mundo, filmados realmente nos verdadeiros lugares de suas atividades. É um filme sem montagens. Todos os locais que nele aparecem são autênticos, criando assim um novo gênero de realismo cinematográfico (ESTÚDIOS..., 1946, p. 65).

A temática da espionagem ou qualquer tema que se relacionasse a Segunda Guerra Mundial já em 1943 encontrava-se saturada. Conforme a *Variety*, os “filmes de guerra de Hollywood estão perdendo popularidade no Brasil, por possuir muitos deles no mercado” (U.S..., 1943, p. 20). Uma das alternativas foi justamente o uso de filmagens *in loco* ou de sequências de “eletrizante suspense” com a técnica documentária (OUTRA PELÍCULA..., 1946, p. 25). De fato, *A casa da rua 92* pareceu ter dado um novo folego ao tema da espionagem, iniciando um novo ciclo que substituiu as “sequências maçantes” dos filmes anteriores (HOLLYWOOD, 1946, p. 76). A exploração

comercial do filme, no entanto, pareceu ter deixado de lado a atuação ou até mesmo a temática da bomba atômica e da espionagem nazista. A maior parte recepção cinematográfica de *A casa da rua 92* se deu por conta da cômica e polêmica “dublagem” do filme para a língua portuguesa.

Divulgado e explorado comercialmente como o primeiro filme dublado, o mercado cinematográfico brasileiro já havia tido experiências com a dublagem na década de 1930 e algumas bem-sucedidas na década de 1940, no entanto, os problemas de sincronização e sonorização das películas gerou um atraso desse mercado em terras brasileiras (FREIRE, 2011, p. 07-18). As expectativas eram altas para a “nova tecnologia”, contudo, as produções e recepções passadas também geraram questionamentos e dúvidas em relação à dublagem e a capacidade das salas de cinema brasileiras em recebê-la.

As críticas em relação à dublagem estão diretamente relacionadas com o “realismo” que o filme transmite ao espectador e aos críticos, se por um lado as salas de cinema não tinham suporte adequado para a tecnologia, os estúdios tentavam a todo custo otimizar gastos e maximizar lucros, pretendendo se aproximar da demanda por películas “reais”, dignas do estatuto documental. A recepção da dublagem foi mista. Se por um lado a dublagem de *A casa da rua 92* abriu “novos campos à moderna cinematografia” “correspondendo a todas as expectativas do público” (A CASA DA RUA 92, 1946, p. 11), para um dos críticos mais influentes da época, Pedro Lima:

(...) a dublagem prejudicou o filme, os lábios nem sempre combinaram com as palavras. quando os alemães falavam, por mais que se quisesse tomar a sério, como merecia, tinha-se a impressão de ouvir alguém contando anedotas em sotaque germânico (...) podem assistir (a casa da rua 92) é um filme interessante e que prende a atenção até ao fim, e de tal sorte que se esquece até de que os artistas são ventríloquos (LIMA, 1946, p. 11).

Acreditamos que a notícia que sintetiza a polêmica em relação ao filme e a dublagem, está nas cotações da semana da revista *Scena Muda*, que classifica o filme como “bom”:

Filme empolgante valendo-se mais pelos métodos da polícia técnica dos Estados Unidos do que como um drama cinematográfico. O “suspense” é relativamente pobre, não há interesse amoroso de nenhuma espécie, a figura que domina é o F.B.I. Não há dúvida que a F.B.I terá contribuído numa escala bastante ampla, para a vitória das nações unidas, a dublagem, para a revista representa 65% do resultado que se poderia tirar. Como drama de ação merece ser visto (COTAÇÕES..., 1946, p. 27-33).

Considerações Parciais

A categoria *noir* é complexa, ampla, e com muitos pontos sem nós. Nosso trabalho seguiu uma espécie de roteiro historiográfico por vias de historicizar e espacializar essa “espécie” de filme.

Buscamos apresentar nosso ou melhor, nossos aportes teóricos e metodológicos acerca da rica relação entre história e cinema. Ao analisarmos um filme, é preciso levar em conta seus conteúdos internos, ou seja, sua estética, narrativas, instrumentos e técnicas, mas também vimos como é importante, ligarmos esses elementos às estruturas mais amplas. Tanto *Acosado* como *A casa da rua 92* dizem muito mais sobre seu presente e um sugestivo futuro se usarmos como ferramenta teórica a história social do cinema, caracterizada por sua análise crítica à circularidade cinematográfica, ou seja, à produção, circulação e recepção.

Esse aporte é especialmente prolífico quando estudamos o filme *noir*. Conforme vimos nas discussões da literatura especializada, consenso é a última palavra da ordem. Analisar o *noir* implica em fazer escolhas enquanto sua natureza, seus ciclos, fronteiras, características estéticas e narrativas, mas principalmente ao mundo extra-diegético. Defendemos aqui, que a categoria foi de fato influente no interior do mecanismo hollywoodiano, trazendo o dinamismo dialético entre os produtores, diretores e suas ideias com a estrutura-padrão, representados pela narrativa clássica em defesa do *American way of life*. Além disso, advogamos que o *noir* é uma categoria ampla, sem um sentido imposto pelas definições de gênero cinematográfico, entendendo que as influências de outros gêneros para definição de temas e narrativa fazem parte das hibridizações cinematográficas.

Antes de tudo é preciso analisar caso a caso, sem definições a priori. Isso não pressupõe o relativismo absoluto, lançando uma sombra ainda maior na categoria, mas para observamos seu contexto histórico, como cada filme possui suas características únicas, de que modo eles dialogam com seu presente, que mensagens vinculam etc. *A casa da rua 92* e *Acosado* são ótimos exemplos dessa análise precisa e singular. Mesmo estando sob o “guarda-chuva” *noir* e tratando de temas muito semelhantes – tensões entre a Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra – ambas as produções chegam a resultados divergentes por diferentes meios.

Acosado traz o pessimismo, desconfiança, trauma e a violência como consequências da guerra e um futuro incerto quanto ao pós-guerra. A direção de Edward Dmytryk certamente influenciou a escolha e o desfecho violento da produção, uma vez que o diretor já havia produzido outros filmes com temática semelhante. Além disso, Dmytryk era conhecido por se posicionar criticamente à ilusão do sonho estadunidense e o *american way of life*, característica que lhe renderia investigações e denúncias anos mais tarde no caça às bruxas macartista.

Já *A casa da rua 92* busca traçar, pela linguagem do semidocumentário, uma trajetória de intriga, espionagem, violência contra os espiões nazistas, mas que ao mesmo tempo exalta as forças

públicas estadunidenses e a beligerância dos Estados Unidos nos cenários de guerra e pós-guerra, trazendo, fundamentalmente, uma atmosfera positiva e otimista quanto ao futuro do país. A recepção positiva de grupos conservadores e do próprio FBI sugere que a produção obteve sucesso na mensagem política levada ao público.

A recepção cinematográfica foi bastante heterogênea, mas, conforme visto, pouco discutia a relação dos filmes com a Segunda Guerra Mundial. Em relação à *Acossado*, sua natureza violência narrativa e a exploração do *Star System* em relação a suas principais estrelas foi o grande destaque. Já havia, mesmo momentos após o lançamento do filme, a noção de que o cinema hollywoodiano estava mudando, trazendo produções mais “realistas”, violentas e sem fantasias. O realismo parece ter sido o principal tom da recepção de *A casa da rua 92*. Em uma mistura entre ficção e documentário, nomeado de semidocumentário, o filme foi bem recebido tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Sua abordagem *in loco* de um tema tão sensível e contemporâneo como a fabricação da bomba nuclear parece ter atenuado, pelo menos em alguma medida, à recepção mista da dublagem. O *noir* no Brasil do final de 1945 e meados de 1946 foi de modo geral, bem recepcionado.

Por fim gostaríamos de destacar como é possível unir a História e o Cinema em um trabalho sem que os filmes sejam relegados a meros instrumentos demonstrativos. O cinema visto como prática cultural pressupõe percorrer caminhos teóricos e metodológicos que demandam um processo de pesquisa exaustivo provando-se muito mais que um entretenimento. tornando-se uma fonte para o historiador buscar outras interpretações e visões quanto aos elementos visuais e midiáticos. Essa união com o aporte da história que enxerga a materialidade nos processos econômicos e políticos abre o horizonte para terrenos ainda estranhos aos historiadores brasileiros como a relação entre história, cinema, e filme *noir*.

Referências

- A CASA DA RU00A 92, correspondeu a todas as expectativas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 29 jan 1946, n. 100, p. 14.
- ACOSSADO. **Vamos ler**, Rio de Janeiro, 3 out. 1946, n. 531, p. 38-63.
- ALTMAN, Rick. A semantic/stntactic approach to film genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **Film and theory: an anthology**. Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- BORDE, Raymond; CHAUMETON. **Panorama du film noir américain (1941–1953)**. Paris: Éditions de Minuit, 1955.
- BORDWELL, David. **Reinventing Hollywood: how 1940s filmmakers changed movie storytelling**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2017.
- _____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988.
- CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- COTAÇÕES, da semana. **Scena Muda**, 5 fev 1946, v. 26, n. 06, p. 27-33.
- DICK POWELL, ficou com o papel de Cary Grant em “Um Homem Engenhoso”. **Cine Reporter**, Rio de Janeiro, 13 jul 1946, n. 547, p. 02.
- DURGNAT, Raymond. Paint it black: the family tree of film noir. In: SILVER, Alain; URSINI, James (orgs.). **Film noir reader**. Nova Iorque: Limelight, 1993.
- ESTÚDIOS, em revista. **A Casa**, Rio de Janeiro, janeiro 1946, n. 260, p. 65.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, Rafael. “Versão brasileira” Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 24, p. 07-18, 2011.
- GIRARDET, R. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HANTIUK, Paul. **Cannibalizing the system: the film noir backlash in Hollywood**. Tese (Degree of masters of arts in history) – University of Waterloo, 2012.
- HIRSCH, Foster. **The dark side of screen: film noir**. 2ª edição. Cambridge: Da capo press, 1981.
- HOLLYWOOD, abandona os estúdios. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, julho 1948, n. 169, p. 76.
- KEANEY, Michael J. **Film Noir Guide: 745 Films of the Classical Era, 1940–1959**. Carolina do Norte; Londres: McFarland & Company Publishers, 2003.
- MALBY, Richard. Film Noir: The Politics of the Maladjusted Text. **Journal of American Studies**, Vol 18, 1984, p. 66.
- MISCELLANY, Legion of Decency. **The Exhibitor**, New York, 19 set 1945, v. 31, n. 20, p. 14.
- LIMA, Pedro. Acossado. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 set 1946, n. 8103, p. 11.
- _____. A casa da rua 92. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 7 fev 1946, n. 7908, p. 11.
- NAREMORE, James. **More than Night: film noir in its contexts**. Berkeley: University of California Press, 2008.
- NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2000.
- OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. **A Sra. Miniver vai ao Brasil: a recepção dos “Filmes de Home Front” na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945)**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2016.
- OUTRA PELÍCULA, da 20th century-fox unanimamente aclamada pela crítica americana. **Fon Fon**, Rio de Janeiro, 23 mar 1946, n. 12, p. 25.

- PARK, William. **What is film noir?** Lanham and Plymouth: Bucknell University Press, 2011.
- PERSONALIDADE em foco. **Scena Muda**, Rio de Janeiro, 30 abr 1946, n. 18, p. 05.
- PORFIRIO, Robert. The Killers: Expressionism of Sound and Image in Film Noir. In: SILVER, Alain; URSINI, James (orgs). **Film Noir Reader**. 6ª edição, Nova Iorque: Limelight Editions, 2000.
- _____. **The dark age of american film: a study of the american film noir (1940-1960)**. Dissertação (Ph.D.) - Yale University, 1979.
- SCHATZ, Thomas. **Boom and bust: The American cinema in the 1940's**. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- SCHRADER, Paul. Notes on film noir. In: SILVER, Alain; URSINI, James. **Film noir reader**. 6ª edição, Nova Iorque: Limelight Editions, 2000.
- STENGEL, Fred. 14 RKO pictures to exceed million in prod. cost in coming "Year of Years". **Variety**, 12 de setembro de 1945, v. 160, n. 01, p. 04.
- US, exports too many war films to Brazil. **Variety**, New York, 15 set 1943, v. 152, n. 01, p. 20.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIANNA, Moniz. Cinema. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 set 1946, n. 15913, p. 11.
- VIGHI, Fabio. **Critical theory and film: rethinking ideology through film noir**. New York and Londres: Continuum Internacional Publishing Group, 2012.
- VOLTARÃO, os velhos tempos do rompe-e-rasga? **Scena Muda**, Rio de Janeiro, 13 ago 1946, n. 33, p. 19-30.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2008.