

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA**

**Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História**

**HEITOR MONTIPÓ LOPES**

**Discente de Cinema e Audiovisual – Matrícula 2019101140001494**

**A FOTOGENIA E O FIGURAL NO FILM NOIR**

**A POÉTICA DO PRIMEIRO PLANO COMO FETICHE IMAGÉTICO**

**Foz do Iguaçu,**

**Julho de 2022**

**RESUMO:**

Este artigo analisa a natureza do primeiro plano na poética do *film noir*, usando os conceitos de fotogenia e figuração filmica. O objetivo é perceber e expandir os sentidos poéticos nas imagens daquele cinema, e examinar por meio de uma coleção de filmes, como rostos e objetos se tornam focos de adoração na narrativa, tornando o *film noir* uma arte de fetiche imagético construída com os primeiros planos.

**Palavras-chave:**

Fotogenia; film noir; fetiche; figural; close up.

**ABSTRACT ou RESUMEN:**

This article analyzes the nature of the foreground in the poetics of *film noir*, using the concepts of photogenics and filmic figuration. The goal is to perceive and expand the poetic senses in the images of that cinema, and to examine through a collection of films, how faces and objects become focuses of worship in the narrative, making the *film noir* an imagery fetish art built with the close up.

**Key-word ou Palabras clave:**

Photogenic; film noir; fetish; figural; close up.

## 1) INTRODUÇÃO

Seja chamado de gênero, estilo ou até de movimento, o *film noir* marcou o cinema por quase duas décadas, tendo seu auge no período clássico entre 1941 até 1958. Envolto em um contexto conturbado, em que a civilização norte americana ainda passava pelas consequências da grande depressão e o país estava prestes a entrar novamente em uma guerra mundial na Europa, o cinema Hollywoodiano decidiu incorporar uma nova maneira de fazer filmes dentro de seu formato de estúdios. As novas produções tomariam como influência algumas escolas cinematográficas europeias, tais como o Expressionismo Alemão e o Realismo Poético Francês, isso possibilitaria de início uma estética marcada por fortes contraste de luz e sombra, além de narrativas fatalistas que refletiam a melancolia e desesperança da época.

Apesar das características técnicas, existem uma variedade de temas que caracterizam o *film noir*, como a inversão dos valores tradicionais e a correspondente ambivalência moral; o sentimento de alienação, paranoia e cinismo; a presença do crime e da violência; e a desorientação do espectador. (CONARD, 2007, p. 1).

De toda forma, o *film noir* se apresenta com diversas possibilidades narrativas, estéticas e morais, nunca podendo ser desvinculado de sua época, mas sendo, a partir de sua extensão imagética, uma oportunidade de análise múltipla de pesquisa. A investigação aqui empregada terá como foco resgatar o estudo sobre o *film noir* por meio de uma ótica mais plástica, pensar os filmes que compõem esse nicho por meio do alcance que sua imagem fotográfica permite.

Para esclarecer mais o raciocínio vou comentar sobre um dos filmes que impulsionou essa pesquisa, *Laura* (1944). Dirigido por Otto Preminger, o filme acompanha o desaparecimento da personagem Laura. Um detetive particular é contratado para solucionar o caso, ele entrevista alguns homens que eram próximos da vítima, até que chega no apartamento dela para ver se encontra uma nova pista, nisso se depara frente a um retrato, um quadro grande e imponente, com a imagem de Laura pintada por completo na tela (Figura 1).

**Figura 1** - Detetive vê o quadro



Fonte: Fotorama de *Laura* (1944)

Nesse momento, o detetive tem seu primeiro contato com a imagem da jovem. Na metade do filme ele voltará a olhar o quadro (Figura 2), mas agora com um certo encanto, como se aquele retrato começasse a atraí-lo de alguma forma, ele se sente possuído (Figura 3), se apaixona por Laura sem nem a ter conhecido fisicamente.

**Figura 2 e 3** - Detetive se encanta com o retrato de Laura



Fonte: Fotorama de *Laura* (1944)

O filme segue sua história até o ponto em que o detetive encontra a personagem desaparecida, e agora sim seu amor se consolida.

Parece uma narrativa bem simples, porém, o importante aqui é a relação da imagem da protagonista frente ao nosso protagonista, e como a personagem de Laura se faz presente o filme todo, mesmo que a atriz que a interpreta só participe na segunda metade. Na abertura do filme, por exemplo, o primeiro plano é o retrato de Laura (Figura 4), os créditos todos passam e a imagem permanece no centro.

**Figura 4 e 5 - Abertura do filme *Laura* (1944)**



Fonte: Fotorama de *Laura* (1944)

Fica transparente uma mistificação inicial do quadro, ele não é visto somente como um ornamento decorativo, possui uma presença, o filme nos diz que ele é o centro da narrativa, mesmo com o título tomando o nome de Laura, esse nome não se refere necessariamente a pessoa em si, somos introduzidos primeiramente para a imagem dela. Outro exemplo de atração do quadro dentro do plano é em algumas cenas no apartamento da vítima, quase todos os diálogos presentes ali conseguem de alguma maneira introduzir uma parte do quadro na imagem filmica.

**Figura 6 e 7 - Presença do retrato no plano**



Fonte: Fotorama de *Laura* (1944)

Nestes dois fotogramas (Figura 6 e 7) o diretor Otto Preminger estipulou uma decupagem precisa para que o rosto de Laura estivesse sempre circulando o detetive no plano, uma presença viva a partir de um objeto inanimado, exercendo um encanto e uma aproximação constante. Assim, o amor do detetive por Laura vai sendo construído de maneira não usual, a paixão chega antes pela imagem, e não pelo real. A cena demonstra como o *film noir* exerce um trabalho plástico que aproxima olhares, objetos e principalmente rostos para seu espectador, como é um estilo que cria uma aura através da imagem em torno de elementos

centrais, estimulando a moralidade do estilo já no visual. Aqui falamos desta mistificação por meio de um retrato, algo que se relacionaria com a pintura, porém, podemos estender o pensamento para o campo cinematográfico, visando o contato que a fotografia e a pintura partilham com o real, o desejo de reprodução e de elevação material.

Dessa forma, essa pesquisa se inicia nessas ideias que surgem dentro do filme de *Laura*, uma relação mais próxima de encanto, uma aura da imagem e de uma mistificação e personificação de objetos. Para fundamentar esses pensamentos usarei primeiro o conceito de Fotogenia estipulado por Jean Epstein na década de 1920, mostrando essa amplificação de sentidos que pode ser vista na imagem em relação com o real, em seguida, falarei sobre o conceito do figural, algo discutido por Philippe Dubois, que mostra um tratamento mais plural em relação aos sentidos que um objeto pode ter dentro da cena, a exploração de figuras como pontos de sentidos e efeitos específicos dentro de uma narrativa. Estas teorias serão amarradas a partir de exemplos de coleções fílmicas, com fragmentos que revelam os mistérios da fotogenia dentro da essência do *film noir*. Usarei fotogramas que mostram como o *film noir* se utiliza dos conceitos citados para tornar sua imagem não só uma superfície estilizada com contrastes e sombras, mas uma espécie de porta para um aprofundamento místico daquilo que é visualizado. O *film noir* poderá ser visto no final como uma forma que tem como destino o culto e o encantamento pela imagem, sendo assim, uma arte de fetiche imagético por natureza.

## **2) A FOTOGENIA NOIR**

### **2.1) A fotogenia e a alma da imagem**

A correlação entre imagem e objeto é teorizada por diversos teóricos ao longo do tempo, buscando entender qual o efeito que nasce a partir da reprodução figural de algo ou alguém. Para Morin (2014, p. 39) “a foto é um amuleto, fetiche. Fetiche, logo, lembrança, presença muda”. A imagem passa a ser vista como um veículo, não mais somente como um fim estético, mas um mecanismo para uma nova percepção sobre o real, um aprofundamento óptico na essência e natureza oculta das coisas.

O espírito, a alma e o coração humanos estão engajados profundamente, natural e inconscientemente na fotografia. Como se aquela imagem material tivesse uma característica mental. Como se a foto revelasse uma qualidade da qual o original é desprovido, uma qualidade de duplo. (MORIN, 2014, p. 40)

Nele, o homem encontra alguma coisa de sua infância espiritual, do antigo frescor de sua sensibilidade e de seu pensamento, dos primitivos choques que provocam e direcionam sua compreensão do mundo... a explicação que se impõe primeiramente pertence à velha ordem animista e mística. (EPSTEIN, 1947, p. 178).

Epstein redescobre nos objetos do cinema a mesma condensação de alma que nos objetos mágicos e sagrados ‘As vidas que ele cria, tirando objetos das sombras da indiferença, levando à luz do interesse dramático, essas vidas... parecem-se com a vida dos amuletos, dos patuás, dos objetos ameaçadores e tabus em certas religiões’. (MORIN, 2014, p. 187)

Esses pensamentos vão formar aquilo que Jean Epstein entende como Fotogenia, algo que se aproxima de uma essência criada na imagem a partir do registro cinematográfico, um mistério oculto que se projeta frente ao espectador. O teórico define o termo como um culto ao primeiro plano, a produção da alma da imagem através do movimento e da luz.

A fotogenia dependia, quase não exclusivamente, mas em geral e de maneira segura, do movimento: Movimento seja do objeto filmado, seja dos jogos de luz e de sombra em que esse objeto foi apresentado, seja do objeto mesmo. A fotogenia apareceu antes de tudo como função de mobilidade. (EPSTEIN, 2014, p. 23-24)

“Chamarei de fotogênico todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN apud. AUMONT, 2012, p. 324). Contudo, podemos encontrar outras percepções do termo, por exemplo quando Ismael Xavier (2017) comenta que “para Delluc a fotogenia é ‘esse aspecto poético extremo das coisas ou dos homens suscetíveis de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema’”. Para Xavier (2017) “A imagem cinematográfica produz um desnudamento, revela o ‘inconsciente secreto das atitudes’, revela o ‘ritmo da natureza e seus movimentos que nos emociona’”. Ele ainda assinala que para o teórico e cineasta francês:

(...) para verificarmos que a fotogenia é a noção que recobre, sinteticamente, a cumplicidade cinema/natureza que coroa seu pensamento. A mesma cumplicidade que faz do cinema o lugar de revelação sincera das verdades mais simples deste mundo. Assim como a fotografia nos oferece a beleza e a verdade profunda do instantâneo que ‘traduz a vida por acaso’, o cinema, graças ao movimento e ao ritmo da imagem, nos oferece essa mesma beleza numa revelação qualitativamente mais profunda. ‘A fotogenia, ao contrário, é o acordo do cinema com a fotografia. (...)’”. (XAVIER, 2017, p. 103)

Por outro lado, Xavier (2017) comenta com base nas ideias de Canudo que “A fotogenia é algo que se acrescenta à imagem das coisas por força de seu registro e projeção cinematográficos, por força de um ‘sábio tratamento pela luz’”.

Com isso, encontramos dentro da Fotogenia uma ideia de elevação da imagem, de encontro com valores antes ocultos no objeto e ser filmado, a reprodução cinematográfica se mostra capaz de transparecer valores morais escondidos na imagem e gerar encantos quase místicos para o espectador, é como diria Epstein (2014) “O Cinema seria o ‘teatro da pele’”. Nessa visão sobre o aparato cinematográfico e a fotogenia, podemos encontrar um estudo mais específico dentro do *film noir*, pensar que como o estilo se insere em um contexto que é rodeado de conflitos morais, sua imagem estilizada está intimamente associada a essas temáticas, e se nos aprofundarmos no que elas trazem, veremos além da superfície um tratamento plural nos objetos e nos seres. Por isso é necessário explorar nos planos dos filmes do estilo algo que afete o espectador da mesma forma que o retrato de Laura afetou o detetive, uma presença única, uma noção espectral e apaixonante desvelada através do dispositivo fílmico.

O cinema noir ao mesmo tempo em que cria um envolvimento voltado para o embalo catártico do fluxo do movimento, lança mecanismos que descobrem os artifícios de construção da linguagem. Destacando jogos de representações voltado para autorreferências, leva o espectador à uma atitude reflexiva, além de estética. (ORTEGOSA, 2010, p. 38)

## **2.2) Mais que um cinema de sombras.**

### **2.2.1) O objeto figural no film noir**

É natural que quando pensamos na imagem de um *film noir* a primeira coisa que venha na mente seja aquela névoa, a luz cortando o cenário e expondo os contrastes, o personagem que sai das sombras de forma misteriosa e revela sua identidade. Por um lado, fica difícil sair desse imaginário. É como Silver (2004) comenta ao dizer que o *film noir* é em sua essência um mundo de pesadelo. Ambientes comuns são retorcidos para revelarem um espaço que não só seja um reflexo da desilusão americana, mas também uma extensão mental e psicológica de seus personagens deturpados e atormentados.

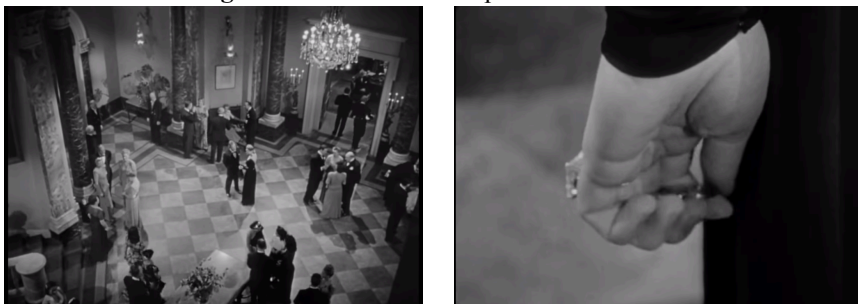
Ainda assim, a imagem nos filmes não deve ser resumida somente no trabalho atmosférico geral, é preciso perceber que pontos importantes de uma trama podem ser desvelados ou comunicados através de um exame mínimo e rápido. Diversas narrativas giram em torno de um objeto que apareceu em tela por menos de 1 minuto, então, não se trata somente do desenrolar de uma trama, mas sim dos momentos em que essa trama ganha um sentido maior, a maneira como a imagem dentro do estilo consegue criar um culto e uma

elevação simbólica e moral seja para pequenos objetos ou em rostos. Jean Luc Godard acreditava na diferença entre representação e presença, Dubois (2012) cita ele ao dizer que “É por efeito de presença e não de representação, de figuração e não de narração, que se inscrevem em nós os traços da passagem das imagens filmicas”, ou seja, aquilo que vemos em um filme, principalmente os objetos, nos marcam muito mais pela sua existência na tela, a presença que reivindicam na imagem, do que por sua significação, “nossa memória viva, retém primeiro imagens, ou antes ‘figuras’ justamente” Dubois (2012) .

O deslumbrante envolve o natural em um halo. Uma dialética incessante liga esses diferentes estados da realidade e da irrealidade, até a completa reversibilidade, onde o objeto adquire, ou se torna, alma. (MORIN, 2014, p. 194)

Vejamos, por exemplo, a cena da chave em *Interlúdio* (1946), a câmera inicia bem distante pegando um plano geral de uma multidão em uma festa (Figura 8), e aos poucos ela vai se aproximando da mão da personagem da atriz Ingrid Bergman, o movimento é sutil e gradual, até o ponto em que aquele plano macroscópico se torna um close da chave sendo revelada na mão da protagonista (Figura 9).

**Figura 8 e 9** - Câmera se aproxima da chave



Fonte: Fotograma de *Interlúdio* (1946)

Materialmente na cena temos somente um mecanismo de destaque para um objeto, porém, psiquicamente a fotografia e o movimento efetuado formam uma presença, um acréscimo que garante aquele objeto e para aquele instante um valor próprio. O olhar distante se aproxima sorrateiramente, tudo poderia ter sido feito através de um corte do plano geral para o close-up, mas a escolha de preservar o movimento da cena instaura a necessidade de evidenciar uma atração que o objeto possui, um sentido mágico e mítico que é atribuído para a chave, como ela fosse um signo de adoração para a objetiva. Em última análise não se trata somente do objeto, mas também da “sua encenação em formas específicas” “Não é tanto o objeto, mesmo destacado de seu sentido narrativo, que deposita em nossas memórias seletivas dos filmes, quanto sua *enformação* em e pelas imagens” (Dubois, 2012).

Isso se complementa com o que é dito por Morin (2014) em que um aumento subjetivo pode ser efetuado a partir da observação de um objeto, para ele, a imagem é em si uma presença viva, o objeto que é visto pelo aparato cinematográfico possui uma alma, e a câmera é um mecanismo de revelação desta. O contato do espectador com o objeto de olhar dentro da lógica cinematográfica pode repercutir em uma experiência muito mais imersiva. Para Dubois (2012) um de seus estudos é da presença do figural no cinema, um pensamento que dialoga intimamente com a fotogenia. A imagem cinematográfica possui um mistério em sua essência, porém, a questão é onde começa esse mistério, qual seria a fonte deste dentro da imagem? Podemos ver no figural um gatilho para esse contato místico e espiritualizado com o espectador, e o *film noir*, por exemplo, é pleno de oportunidade para a imanência dessa aura que permite ultrapassar os limites da tela, seja pela presença da luz como molde de espaços e seres, da névoa e das sombras como regentes do oculto, ou dos próprios objetos narrativos que guiam ações, desejos e escolhas morais.

O acontecimento, quando ele advém, fulgura ou sidera o espectador, o qual se encontra então, ao mesmo tempo tomado e destomado, desprovido, sem voz, boquiaberto. *‘Nada a dizer e tudo a ver’*. (...) Essa ideia de instantaneidade é evidentemente importante. Ela participa desse efeito de fulminação que acompanha a descoberta do figural. Ela não é necessariamente temporal, pode também ser espacial. Mas sobretudo ela afirma o princípio de uma ruptura e, portanto, da abertura para uma dimensão nova da figuração (...). (DUBOIS, 2012, p. 110).

O *film noir* se torna muitas vezes um cinema mais microscópico, com um olhar próximo que captura uma essência especial em pequenos objetos e rostos, causando uma antropomorfização destes. São diversos os filmes em que encontramos essa espiritualização de objetos, vemos isso no clássico *Falcão maltês* (1940) com a estátua do falcão (Figura 10) sendo o motivo central e um objeto de desejo misterioso na trama. A caixa (Figura 11) em *A morte num beijo* (1955) envolve um misticismo fatal na cena final, se mostrando tanto como um objeto de anseio como de condenação daqueles que a abrem.

**Figura 10** - Estátua do falcão maltês



Fonte: Fotograma de *Relíquia macabra* (1941)

**Figura 11** - Cena final de *A morte num beijo*



Fonte: Fotograma de *A morte num beijo* (1955)

Também podemos citar a arma (Figura 12) na abertura de *Mortalmente perigosa* (1950), com esta exercendo uma atração frente ao jovem protagonista, que irá se tornar um viciado por violência, o objeto se assume quase como uma maldição. Outro exemplo é como em *Os corruptos* (1953) um rápido frame de um café (Figura 13) consegue fazer da bebida comum um símbolo de agressão na narrativa, já que um dos homens no filme ataca sua amante com a bebida.

**Figura 12 - A arma**



Fonte: Fotograma de mortalmente perigosa (1950)

**Figura 13 - Garrafa de café**



Fonte: Fotograma de Os corruptos (1953)

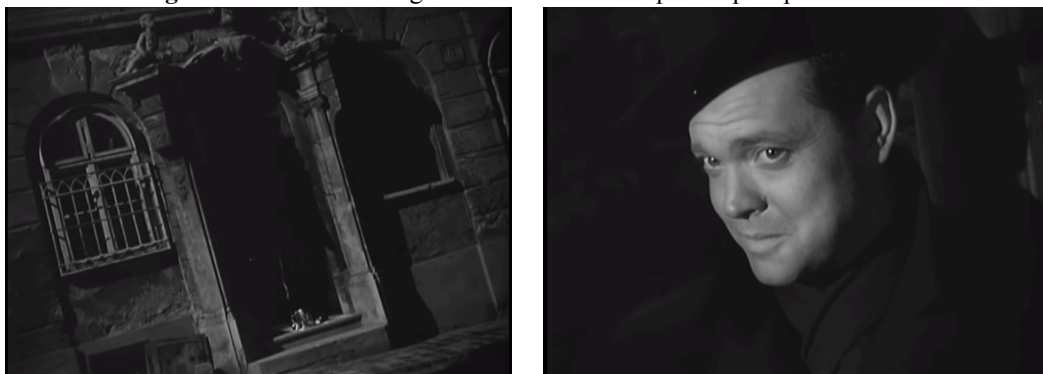
É como se estes objetos possuem uma vida própria, a qual é fruto principalmente de uma encenação fílmica que valoriza a potência poética e figural deles, manifestando desejos e reações dos personagens, são catalisadores diretos para as figuras da história, estão intimamente ligados naquele meio, aos valores e horizontes morais das personagens, aos seus desejos e mistérios mais íntimos. Revelam os sentimentos ocultos que os levam a fazer as coisas que fazem: trair, matar, cobiçar...

A distância que possuem para o espectador poderia ser um motivo para os tornar indiferentes, contudo, a imagem não permite este descaso, é como se existisse um vínculo secreto entre a imagem e objeto, um acordo em que a primeira, uma vez que visualizou a segunda, criasse um sentido novo que enriquece ambas as partes. Para Xavier (2017) “somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas podem ter seu valor acrescido pela reprodução cinematográfica”, porém, podemos encontrar dentro do *film noir* uma pequena exceção, vemos no inanimado a exaltação de um espírito que antes era atribuído somente ao vivo e ao móvel. O estilo começa como um cinema de sombras, mas pela modulação de sua imagem passa a ser também um cinema de ritualização e expressão a partir de objetos. “Menos intelectual do que emotiva, «a metafísica da linguagem visual», em que objetos banais em si encarnam e presentificam um passado, «um amor, uma esperança, um destino, um pensamento»” (EPSTEIN, 1921).

### 2.2.2) As faces do noir

Contudo, não são só essas figuras que possuem seus valores aumentados na tela do *film noir*, o rosto em si é um dos principais focos de estudo e análise dentro do estilo, uma grande fonte para uma fotogenia fílmica. Como falei antes, é comum termos cenas em que um homem sai da escuridão e tem sua identidade revelada, mas para além dessa função reveladora da luz, é importante pensar como o rosto toma uma dimensão dentro da iluminação do *film noir*, como os contornos de sua face são potencializados através da incidência direcionada da iluminação artificial dos estúdios. Uma Cena clássica nesse sentido é no filme *O terceiro homem* (1949), de Carol Reed, na obra o personagem de Orson Welles é tido como morto, até uma cena em que o protagonista percebe a presença de um homem em uma esquina escura (Figura 14), este sujeito se inclina para frente e deixa a luz tomar conta de seu rosto (Figura 15).

**Figura 14 e 15** - Personagem de Orson Welles aparece pela primeira vez



Fonte: Fotograma de *O terceiro homem* (1949)

Como a melhor detetive, a luz aqui efetua um desvelar da cena, como se a escuridão fosse um pano tampando esse momento de descoberta, e uma vez exposto, a câmera se aproxima do rosto em um plano mais fechado trazendo a face frente ao cinematógrafo, expondo uma relação única entre o ator e a imagem que ele carrega na tela, como é dito por Aumont (1998) “O visível é óbvio, não precisa falar para existir ou se impor, isso é pelo menos sua ideologia. É um sinal sem ser composto de sinais, é baseado no imediatismo de sua manifestação.”. Dessa forma, mesmo que por breves segundos em tela, a presença do rosto de Welles já é suficiente para a projeção de algo extra, sua aparição não é simplesmente um mecanismo para mostrar que o personagem ainda está vivo, sua plasticidade dentro do primeiro plano instaura uma força encantadora por si só, algo novo nasce naquele breve instante.

O rosto cinematográfico é duplo, pois o ator ao mesmo tempo representa a si mesmo e ao outro. [...] o rosto é duplo porque ele supõe uma espécie de máscara transparente para outro rosto mais profundo, então mais verdadeiro. [...] o rosto deixa ver e esconde, ao mesmo tempo, o que está por baixo dele, o que o torna visível. O rosto provoca a visão, é visão. (Aumont, 1998, p 84 e 85).

Isso nos leva a cena de um outro *film noir*, em que podemos ver a retribuição do olhar, o rosto que não é somente olhado, mas que responde o olhar. Em *No silêncio da noite* (1950) há um momento que o casal principal está andando de carro na estrada, a mulher nesse momento da história tem suas suspeitas frente ao personagem de Humprey Borgart, ela não confia totalmente nele, no momento inicial acompanhamos os dois com planos laterais que captam ambos os lados das faces de cada um (Figura 16 e 17), é dado uma percepção bem ampla dos traços e expressões.

**Figura 16 e 17** - Dixon dirige zangado e Laurel fica apreensiva



Fonte: Fotograma de *No silêncio da noite* (1950)

Apesar dos rostos franzidos já é possível ver nos detalhes uma postura diferente de cada um, enquanto Dixon (Bogart) mantém um olhar fechado e ranzinza para a estrada, tentando demonstrar uma postura dominante sobre si mesmo, Laurel (Grahame) parece mais incerta do que pode acontecer, tem uma expressão de preocupação e medo. Logo em seguida acontece um acidente na cena, e podemos ver como existe uma aproximação dos objetos de cena, um plano detalhe no sapato de Laurel pressionando com medo o carro (Figura 18), e depois a imagem de Dixon pegando uma pedra (Figura 19). É deixado a imagem potencializar essas duas figuras específicas, cada uma em seu sentido.

**Figura 18** - Laurel contrai os pés com medo



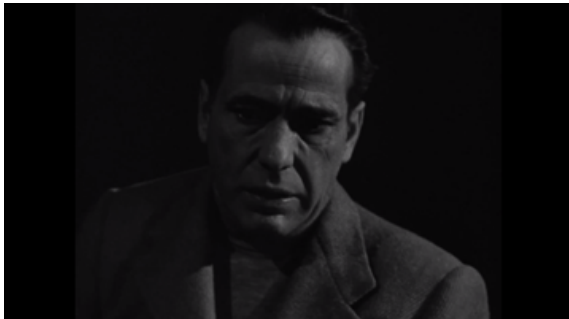
**Figura 19** - Dixon pega uma pedra



Fonte: Fotograma de *No silêncio da noite* (1950)

Logo em seguida temos a reação de Dixon (Figura 20 e 21) ao que ele estaria prestes a fazer.

**Figura 20 e 21** - Dixon percebe que está quase matando um homem



Fonte: Fotograma de *No silêncio da noite* (1950)

Nesse instante, fica evidente como o plano busca uma relação da paralisia do agora, com a fixação do olhar, a imagem não desvela mais um pensando, mas desvela uma ideia sobre a persona de Dixon por meio de um instante. Aumont (1998) expõe que “A fotogenia lê o rosto de novo como nunca havia sido lido – daí a ignorância, e acima de tudo a auto rejeição– mas ao fazê-lo liberta uma verdade, ou talvez a verdade”, o oculto neste momento se transparece, vemos por debaixo da superfície estética do *film noir*, não possuímos somente um jogo de luz, mas um aprofundamento na imagem em si, seus contornos, sua essência, sua alma. Ao final da sequência temos um plano em conjunto dos dois personagens (Figura 22).

**Figura 22** - Dixon volta a dirigir com Laurel ao seu lado



Fonte: Fotograma de *No silêncio da noite* (1950)

Não encontramos mais aqueles planos em  $\frac{3}{4}$  do início da sequência, o filme não quer percorrer a face dos personagens, mas nos colocar frente a eles, os deixar em uma posição vulnerável, tanto para eles como para nós, aqui não é somente o espectador que encara o sujeito, o sujeito é colocado frente o espectador, mesmo evitando o contato direto com o público, é inevitável deixar escapar aquilo que o dispositivo captura, surge o que alguns teóricos chamam de imagem - afeição. Baláz (2007) vai dizer que “Num filme verdadeiramente artístico, o clímax dramático entre duas pessoas será sempre mostrado como um diálogo de expressões faciais em close up”. Para Deleuze (1986, p. 87) a imagem afeição é como “uma unidade que reflete e é refletida”, não vemos aqui uma transparência, mas um reflexo, como Elsaesser e Hagener (2018) comentam “[...] a perda de transparência na imagem é intensificada e resolvida pelo surgimento do rosto: porque alguém nos devolve o olhar, já não olhamos através de um meio transparente “. Assim, vemos no *film noir* um aprofundamento do rosto como síntese, como se a fotografia do registro fosse capaz de condensar brevemente um desnudamento da alma. Essa natureza da imagem dentro do estilo se relaciona muitas vezes com um elemento que é bem constante em algumas filmografias da época, a violência.

Vejamus uma cena do filme *Fuga ao passado* (1947), em que Jeff (Robert Mitchum) e Kathie (Jane Greer) estão fugindo juntos do antigo capanga de Jeff, que agora persegue o casal, eles chegam em uma casa (Figura 23), mas são surpreendidos por uma pessoa que os estava procurando.

**Figura 23** - Jeff e Kathie entram na cabana



Fonte: Fotograma de *Fuga ao passado* (1947)

Após uma discussão Jeff e o novo personagem começam a brigar (Figura 24), trocam socos na sala de um lado para o outro, porém, o que capta mais a atenção é o olhar sádico de Kathie (Figura 25) enquanto a cena se desenrola, temos o plano dela vendo a luta e a mesma sendo projetada por sombras na parede.

**Figura 24** - Jeff lutando



**Figura 25** - Kathie observa a luta



Fonte: Fotograma de *Fuga ao passado* (1947)

Após alguns segundos Jeff nocauteia o seu oponente, mas logo ouvimos um tiro e o novo personagem morre. Jeff olha assustado (Figura 26) para Kathie, que está segurando uma arma (Figura 27).

**Figura 26** - Jeff olha assustado para Kathie



**Figura 27** - Kathie segurando uma arma



Fonte: Fotograma de *Fuga ao passado* (1947)

Aqui voltamos a ver a ideia do diálogo entre rostos mudos, o olhar aterrorizado e surpreso, o choque ao ver sua amada segurando uma arma. No conjunto é como se Kathie já tivesse puxado o gatilho antes mesmo de exercer o ato propriamente, a maneira como encarava a luta, a antecipação criada, a suspeita que algo terrível estaria prestes a acontecer. Quando vemos a cena de *No silêncio da noite* e de *Fuga do passado*, fica evidente como no *film noir*, os planos estáticos geralmente captam mais violência que um móvel, parece que na imagem fixa e estável fosse possível condensar a crueza e brutalidade da cena de uma maneira que nem a movimentação mais agressiva poderia.

Porque mesmo no ideal da fotogenia, que inclui a mobilidade, há sempre um instante fatal, o do piscar fotogênico, em que o tempo é suspenso por um clima temporário que é o de um prazer. (AUMONT, 1998, p. 167).

Para Aumont (1998) a imagem além de ser um revelador psíquico, também é um revelador moral. Ele define como fotogênico tudo que tem seu caráter moral elevado por meio da representação cinematográfica. O *film noir* entra em um espaço de grande privilégio nessa ideia, já que toda sua existência gira em torno de um conflito moral, não é possível falar sobre este universo sem estabelecer um recorte moralista e filosófico aproximando o contexto dos Estados Unidos após a grande depressão.

Nisso o grande plano entra na imagem do *film noir* como a ferramenta essencial. Para Elsaesser e Hagner (2018) “O close up não arranca seu objeto do conjunto do qual faz parte; ao contrário, ele o abstrai de todas as coordenadas espaço temporais, o que equivale a dizer que o eleva ao status de Entidade.” Essa ideia nos volta ao pensamento da imagem como um objeto de ritualização e de encanto, uma elevação do material para um nível de adoração. Dessa forma, o *film noir* se movimenta em direção ao fetiche, para a idealização da imagem como uma forma única e sagrada.

A imagem fotográfica presta-se à fetichização. Mais exatamente – pois tudo pode ser fetichizado, inclusive uma imagem – Metz demonstra o que, no processo fotográfico, produz sempre uma conjunção entre o exercício do olhar e fetichização. (AUMONT, 2012, p. 132)

Seria então o *film noir* um estilo destinado a ser uma arte de fetiche imagético? Através de uma imagem fotogênica dos rostos e objetos ele conseguiria se desvincular da plasticidade superficial que o tornou popular, e o levar para uma postura de espiritualização do plano e do registro cinematográfico. Assim, da mesma forma que acontece com o detetive em *Laura*, que se encanta e descobre uma verdade a partir do simples retrato da protagonista antes mesmo que a encontre pessoalmente, seria possível dizer que o *film noir* possui essa

qualidade de ascensão da imagem. Para Aumont (2012) “A arte é dotada de um valor especial que confere a suas produções uma natureza fora do comum, um prestígio particular, uma aura”.

### 3) CONCLUSÃO

Podemos agora pensar o *film noir* não mais partindo de sua significância ou superficialidade da imagem, mas de uma análise que visa a presença que seres, corpos e objetos possuem no mesmo. O *film noir* tem como destino uma crise da representação e uma viagem para a essência mística de sua imagem.

Além de remeter a um universo de aparências, onde as certezas desapareceram, estabelece diversos sentidos. O homem noir vive sem referenciais, dividido, em busca da identidade. Na tentativa de recompor sua imagem encontra os estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo mental, que assinala a crise da representação. Não se pode mais confiar nos olhos. Abre-se um abismo entre a visão das coisas e sua aparência. O espelho ocupa o lugar dessa ausência. Metaforiza a janela que lhe devolve uma imagem interior. (ORTEGOSA, 2010, p. 22)

Nessa busca por seu lugar, encontramos nos filmes uma aproximação entre objetos e seres. Da mesma forma que encontramos corpos inanimados adquirindo uma espiritualização e uma antropomorfização, podemos pensar que as pessoas, os rostos, tomam um caminho invertido, são fixados no plano e se tornam objetos do olhar dentro do estilo. Acredito que nesses dois movimentos, cada um em uma direção, haja um encontro, como se tanto os rostos como os objetos chegassem em um ponto em que são vistos da mesma forma, possuindo uma aura e uma presença na imagem.

Com isso, o *film noir* se mostra como uma arte tanto de redução como de elevação dentro da imagem, busca uma uniformização daquilo que é visto, como se dentro do estilo não existisse uma escala de importância, tudo está à mercê da ritualização inevitável a partir da imagem. A modulação plástica e moral no *film noir* acarreta todos os elementos para uma fetichização de sua forma, ganhando uma identidade misteriosa em meio ao plano, encantando, sensibilizando e instigando seu espectador para além de uma significação narrativa.

#### 4) BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. A parte da arte, In: AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª Edição. Campinas: Editora Papiro, 2012.

AUMONT, Jaques. El rostro en el cine. 1ª Edição. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

BALÁZS, Béla. (2001). Derr sichtbare Mensch oder die Kultur des films. Frankfurt: Suhrkamp. \_\_\_\_ (2007). “**Visible man, or the culture of film**”. Trad. Erica Carter e Rodney Livingstone. Screen 48, n. 1. 2007.

CONARD, Mark T. **The philosophy of film noir**. 1ª Edição. Kentucky: The university press of Kentucky.

DELEUZE, Gilles (1986). **Cinema 1: The movement-image**. Trad. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. Londres: Athlone Press. [Orig. francês 1983. Edição brasileira: Cinema 1: A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985].

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: A questão do figural. In: Hutchet, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. 1ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 20112.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. 1ª Edição. Campinas: Papyrus, 2018.

EPSTEIN, Jean. **Cinéma du diable**. 1ª Edição. Paris: éd Jaques Melot, 1947..

EPSTEIN, Jean. **El cine del diablo**. 1ª Edição. Buenos Aires: Cactus, 2014.

EPSTEIN, Jean. **Buenos dias, Cinema**. 1921

MORIN, Edgar. O encanto da imagem. In: MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia social. 1ª edição. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MORIN, Edgar. O complexo de sonho e realidade. In: MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia social. 1ª Edição. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

ORTEGOSA, Maia. **Cinema Noir: espelho e fotografia**. 1ª edição. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

SILVER, Alain & URSINI, James. **FILM NOIR**. 1ª edição. Köln: Editora Taschen, 2004.

XAVIER, Ismael. A contemplação do belo pela fotogenia. In: XAVIER, Ismael. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. 2ª Edição. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017.

## 5) FILMOGRAFIA

Relíquia macabra (1941), John Huston, Estados Unidos.

Laura (1944), Otto Preminger, Estados Unidos.

Interlúdio (1946), Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Fuga ao passado (1947), Jacques Tourneur, Estados Unidos.

O terceiro homem (1949), Carol Reed, Estados Unidos, Reino Unido.

Mortalmente perigosa (1950), Joseph H. Lewis, Estados Unidos.

No silêncio da noite (1950), Nicholas Ray, Estados Unidos.

Os corruptos (1953), Fritz Lang, Estados Unidos

A morte num beijo (1955), Robert Aldrich, Estados Unidos.