

ENSAIO SOBRE A MÚSICA DO CINEMA NOIR CLÁSSICO: UM PANORAMA DE O FALCÃO MALTÊS A A MARCA DA MALDADE

Guilherme Maia¹

Resumo: Este ensaio apresenta a síntese de um exercício analítico que investigou o modo como a música opera no âmbito do cinema *noir* clássico. Utilizando modelo metodológico adotado pelo Laboratório de Análise Fílmica (Facom/UFBA), foram analisados cerca de três dezenas de filmes, buscando mapear os *programas musicais* dominantes, isto é, tentando decifrar o modo como essa classe de filmes convoca os recursos musicais como estratégia de expressão cinematográfica.

Palavras-chave: cinema; música; análise fílmica; filme noir

Abstract: This paper presents a synthesis of the results of an analytical exercise that investigated the way in which classic movie noir makes use of music. Applying methodological model adopted by the Filmic Analysis Laboratory (Facom/UFBA), representative movies of Film noir were analyzed with the aim of mapping the dominant *musical programs*, ie, trying to decipher how this class of movies summons and employs the musical resources as a cinematographic expression strategy.

Keywords: cinema; music; filmic analysis; film noir

Este ensaio apresenta a súmula de um estudo, realizado no âmbito da tese de doutoramento do autor, que examinou, com base em premissas metodológicas adotadas pelo Laboratório de Análise Fílmica (Facom / UFBA), as estratégias musicais dominantes no contexto do filme *noir* clássico. O *corpus* empírico foi aqui recortado com base em filmes referidos e comentados de modo recorrente por especialistas em cinema *noir* consultados nesta investigação, como Alain Silver, James Ursini e Nicolas Saada. Foram eleitas obras passíveis de serem adquiridas em DVD no Brasil ou encontradas em locadoras da cidade de Salvador, no período no qual o estudo foi produzido². O *corpus* aqui examinado adere ao consenso entre estudiosos em torno da existência de um *noir* clássico, que vai, aproximadamente, de *O Falcão Maltês* (John Huston, 1941) a *A marca da maldade* (Orson Welles, 1958) e de um novo ciclo, iniciado nos anos 1970 em filmes como *Shaft* (Gordon

¹ Mestre em Musicologia, Doutor em Comunicação. Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB e do PPGCCC da Facom/UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

² O *corpus* central dessa pesquisa é composto pelos seguintes filmes (citados aqui no modelo Nome em português, nome original, nome do diretor, nome do compositor, ano): O último refúgio (*High Sierra*. (Raoul Walsh / Adolph Deutsch, 1941); O Falcão Maltês (*The Maltese Falcon*. John Huston / Adolph Deutsch, 1941); Pacto de Sangue (*Double indemnity*. Billy Wilder / Miklós Rózsa, 1944); Gilda (*Gilda*. Charles Vidor / Hugo Friedhofer, 1946); O destino bate à sua porta (*The postman always rings twice*. Tay Garnet / George Bassman, 1946); A dama de Shangai (*The lady from Shanghai*. Orson Welles / Heinz Roemheld, 1947); Cidade nua (*The naked city*. Jules Dassin / Miklós Rózsa & Frank Skinner, 1958); Crepúsculo dos deuses (*Sunset Boulevard*. Billy Wilder / Franz Waxman, 1950); A gardênia azul (*The blue gardenia*. Fritz Lang / Raoul Krauschaar, 1953); A morte passou por perto (*Killer's kiss*. Stanley Kubrick / Gerald Fried, 1955); O homem errado (*The wrong man*. Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1956); A marca da maldade (*Touch of evil*. Orson Welles / Henry Mancini, 1958).

Parks, 1971), *Klute* (Alan J. Pakula, 1971), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) e *Motorista de Táxi* (Martin Scorsese, 1976), conhecido como *noir* moderno, neo-*noir* ou *post-noir*, que gera frutos até o presente. No ensaio aqui apresentado, será relatado o percurso analítico realizado com as obras do *noir* clássico. Na primeira seção, o ensaio apresenta algumas reflexões acerca dos pressupostos que orientam o processo analítico. Na segunda, reflete sobre a natureza do filme *noir*. Em seguida, põe em foco a música de filmes do *noir* clássico, buscando entender as operações expressivas que realizam.

Sobre o modo de observar os filmes

Fenômeno facilmente observável no domínio das teorias cinematográficas formativas, realistas e modernas é a predominância de uma visão idealista e normativa que faz com que os fatos do cinema se submetam a uma lógica na qual a realidade material dos filmes fica refém de uma realidade ideal construída pelo pensamento filosófico (DUDLEY, 1989). Problema semelhante é apontado por David Bordwell no campo da teoria cinematográfica contemporânea:

A maioria dos teóricos contemporâneos do cinema parece entender que a teoria, a crítica e a pesquisa histórica devem ser orientadas pela doutrina. Nos anos 1970, uma das precondições para que uma formulação fosse considerada válida era a de que estivesse alicerçada em uma teoria explícita da sociedade e do sujeito. A ascensão do culturalismo veio intensificar essa demanda. Em lugar de formular uma questão, articular um problema ou deter-se sobre um filme intrigante, o objetivo central estabelecido pelos autores é outro: o de comprovar uma posição teórica oferecendo filmes como exemplos. (BORDWELL, In RAMOS, 2005:50)

Existe, contudo, um veio teórico-metodológico que, ao assumir um compromisso essencial com os aspectos internos do filme, constrói um caminho que se distingue dessa tendência. É nessa tradição, de análise imanente, que a metodologia se inscreve. Ao contrário, porém, de análises formalistas e semiológicas, também de natureza imanente, mas preocupadas essencialmente com aspectos estruturais ou com os processos de produção de significados da obra, a metodologia parte do pressuposto de que a análise de uma determinada matéria expressiva ganha potência quando contempla, antes de tudo, o modo como a instância criadora ordena *recursos e meios*, configurando-os em forma de *estratégias* que têm como objetivo primário a produção de *efeitos* cognitivos, sensoriais e afetivos em um apreciador.

As raízes mais profundas da metodologia estão na ‘Poética’, o pequeno tratado de Aristóteles sobre gêneros de poesia. Aristóteles entende um determinado gênero literário ou

teatral como um conjunto de estratégias engendradas no âmbito da criação, que têm como destinação realizarem-se como efeitos sobre um apreciador no momento da fruição. No caso das Tragédias – sabemos todos -, os efeitos intrínsecos ao gênero são o horror e a compaixão. Wilson Gomes (1996, 2004a, 2004b), escultor da matriz metodológica aqui aplicada, observa que Aristóteles foi o primeiro a declarar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, música, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou o efeito emocional específico de um gênero de composição. À sistematização de recursos em uma determinada obra, com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação, ele chama de *programas*:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica. (In PEREIRA *et alli*, 2004b: 98)

Evidentemente, um texto sobre um determinado tipo de encenação teatral da Antiguidade Clássica não pode dar conta completamente do complexo atual das obras expressivas audiovisuais. Sabemos, ademais, que o rizoma de questões que se origina já a partir do uso da palavra *gênero* no contexto contemporâneo é muito mais sofisticado do que no século IV a. C.! O método crê, entretanto, com base em pilares epistemológicos articulados a partir de aspectos do pensamento de Emanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco, que o texto da ‘Poética’ contém noções e intenções de pensamento capazes de reunir num veio discursivo sensato e fecundo muitos dos problemas e perspectivas contemporâneas, no que diz respeito às disciplinas de expressão e da interpretação.

Da fenomenologia de Kant, o método convoca a classificação dos objetos da realidade em duas chaves: a) aqueles cuja percepção leva o sujeito ao mero reconhecimento material das coisas; b) aqueles construídos de modo a acionar uma atividade da consciência para convertê-los em expressão. São objetos elaborados por uma consciência, com vistas a desencadear uma série de estados sensíveis e intelectuais em uma consciência apreciadora. Filmes, livros, encenações teatrais, pinturas, música, são objetos dessa natureza. Em Luigi Pareyson, o método compactua com a noção de que a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz a partir do confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser. Uma Tragédia quer ser uma Tragédia e como tal deve ser analisada, não como alguma coisa outra que o analista quer que ela seja. Em Paul Valéry, flagra-se a crença de que a Estética, como disciplina, não deve partir de uma prescrição de

normas e regras, formuladas a partir de um conceito de perfeição filosoficamente construído, ao qual uma obra expressiva singular deva conformar-se. De Umberto Eco, o método convoca o conceito de Leitor Modelo. Definindo “texto” como uma máquina semântico-pragmática cujos processos de produção coincidem com os processos de recepção, Eco sugere que todo texto – ou obra - pressupõe um modo de leitura. A essas estratégias de leitura que a obra expressiva impõe ao leitor, ele dá o nome de Leitor Modelo, entidade ideal e inscrita no texto que não deve ser confundida com o leitor empírico:

O Leitor Modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994: 14)

O que Eco propõe, em síntese, é que o ato criativo é frequentado por uma ou várias entidades ideais que inscrevem na máquina textual instruções para a leitura. A atividade de interpretação tem limites e esses limites são impostos pelo próprio texto, nem toda interpretação é economicamente pertinente. A metodologia considera, assim, que a análise de materiais expressivos compartilha com o esforço analítico em geral o fato de trabalhar também com aquilo que está posto, o positivo. “Descartando de princípio que se nos atribuam as críticas tolas ao positivismo que ainda assolam as Humanidades”, diz Gomes,

... não se pode compreender uma atividade de interpretação que não tome o seu objeto como dado, como obra, como *opus operatum*. A única diferença entre os dados do trabalho analítico com materiais físicos, por exemplo, e aqueles dos materiais expressivos artísticos consiste no fato de que a expressão só está à disposição da atividade analítica depois de ter executado os seus efeitos num ato de apreciação. (2004b:112)

Sob essa perspectiva, o objeto imediato do analista de matéria artística é a obra apreciada, a sua interpretação primária e espontânea. O intérprete trabalha sobre algo que só se constitui como objeto depois de ter solicitado e recebido a cooperação do próprio analista como apreciador. O que o método sugere, em síntese, é que os segredos da análise de uma determinada obra artística estão contidos, em primeiro e mais importante lugar, na própria obra e nos efeitos que ela produz em uma instância apreciadora ideal. Esse viés analítico empenha-se bem mais em compreender como os filmes funcionam do que em estabelecer normas de como eles deveriam ser com base em paradigmas filosóficos, ideológicos ou estéticos pré-fixados. Em poucas palavras, ao método é caro aquilo que o filme é e não o que deveria ser.

Sobre o modo de observar a música e seus efeitos

Neste ensaio, das ferramentas utilizadas para analisar a música dos filmes, impossível negar que a mais essencial de todas é o conhecimento adquirido por meio da prática de produzir música, inclusive música para produtos audiovisuais. No curso das últimas três décadas, aproximadamente, tive oportunidade de atuar em diversas instâncias no campo da música profissional. Assim, o processo analítico aqui empregado é permeado por saberes e conceitos que emergem, antes de tudo, da lida com variados aspectos do fenômeno no dia-a-dia da profissão. Não se trata, todavia, de um pretensioso voo solo fundamentado apenas no conhecimento prático. De modo subjacente às análises, operam estudos de autores como Claudia Gorbman e Michel Chion, teóricos que, a partir dos anos 1980, fincaram as raízes dos estudos acadêmicos contemporâneos sobre som e música no cinema e continuam a produzir conhecimento relevante no campo.

É útil também considerar que um trabalho que se propõe a analisar o modo como a música toma parte no programa expressivo de um filme, não deve se furtar a examinar alguns aspectos da questão de como a música, por si só, exerce seus efeitos sobre aqueles que a ouvem, especialmente quando se fala em efeitos da ordem dos afetos, dos sentimentos, das emoções. Não se trata, é evidente, de tentar oferecer resposta para uma questão que, apesar dos aplicados esforços de diversas áreas de conhecimento, ainda permanece obscura. Sabemos, por experiência, que a música, de alguma forma, tem a potência de colocar em movimento os nossos afetos. Já quanto ao modo como isso se dá, é questão que o pensamento do homem ainda não foi capaz de responder. Como diz Peter Kivy (2006: 271), prover uma explicação acerca do modo com a música puramente instrumental, com seu caráter não-conceitual, faz emergir estados afetivos em uma audiência, sempre foi e ainda é uma questão filosófica e musicológica sem resposta.

Sabe-se bem, no entanto, que, por um lado, a representação e a incitação de afeições podem ser consideradas a própria essência de toda a música barroca alemã, como nos mostra Dietrich Bartel (1997:29), citando os teóricos barrocos germânicos Werckmeister e Mattheson. No seio da chamada ‘Doutrina dos Afetos’, o primeiro afirmou que a música se compõe de sons “ordenados para despertar, corrigir, alterar e acalmar as paixões”. Para Mattheson, “o objetivo da música não era nenhum outro senão uma gratificação da audição por meio da qual as afeições da alma despertam”³. Da mesma forma, no contexto do

³ “*Werckmeister asserted that music ‘is ordered to arouse, correct, alter and calm the passions’. At the height of German musical rhetoric, Johann Mattheson claimed that ‘the goal of all melodie is*

Romantismo do século XIX, “a música é a arte de expressar sentimentos através dos sons”; “a arte de exprimir sentimentos através da modulação dos sons: a linguagem das paixões”; “o objetivo último e principal da música é a imitação, ou melhor, a estimulação das paixões”⁴. Já Edward Hanslick, em *Do belo musical*, livro publicado no final do século XIX, finca os alicerces de um formalismo que combate a estética sentimental e programática Romântica, defendendo, em resumo, a hipótese de que a música não tem o poder de descrever, significar, transmitir, comunicar ou expressar nada a não ser ela mesma, ou seja, que a música “significa” apenas a beleza de suas próprias estruturas.

Esta é uma questão crucial, que permeia todo o pensamento filosófico e musicológico, e não pode ser resumida no âmbito deste ensaio, que opta por adotar um par de pressupostos para seguir em frente. O primeiro deles é render-se à constatação, fundamentada em quase uma década de prática acadêmica de análise de obras cinematográficas, de que, na imensa maioria dos filmes, a música é utilizada como estratégia para produzir respostas de natureza afetiva em uma audiência e opera tanto no domínio da representação quanto na esfera da estimulação das paixões.

O segundo pressuposto compartilha com diversas escolas estéticas a noção de que a produção de efeitos de natureza sentimental é própria do encanto musical e trabalha com a hipótese de que análises sobre a música dos filmes que desconsiderem os efeitos emocionais que a música produz tendem a construir paradigmas ideais desencarnados do mundo das coisas mesmas, ou seja, das obras cinematográficas como elas são. Isso não quer dizer que os sons musicais não possam ser convocados pelo cinema como signos organizados para desfrute do intelecto. Os abundantes casos de estratégias intertextuais e de figuras de ironia construídas a partir da relação música-imagem no cinema contemporâneo são prova óbvia de que um viés cognitivo pode ser item do programa musical de um filme. Da mesma forma, a sensação acústica de um intervalo dissonante sustentado, em conjunção com uma imagem na qual não há qualquer signo visual e/ou dramático de ameaça ou perigo, pode fazer com que as ferramentas cognitivas do espectador percebam, em grande medida por convenção, que “algo grave está para acontecer”. Isso sem falar na óbvia convocação da cognição pelos programas híbridos de texto e música: as canções. O que aqui se argumenta é que, analisar os filmes e a música dos filmes deixando de fora a dimensão dos efeitos de natureza afetiva programados na instância da música pode mascarar de modo importante os resultados da investigação.

none other than a gratification of the ear through which the affections of the soul are aroused’.
(tradução nossa)

⁴ Definições extraídas do livro *Do belo musical*, p. 26-7.

É preciso, ainda, esclarecer alguns pontos relativos aos elementos musicais apontados como significantes nos filmes analisados. Urge esclarecer, de pronto, que este estudo não tem como meta aprofundar discussões sobre a natureza do signo musical e os processos de produção de sentido na música. No domínio da experiência de fruição, um ouvinte percebe com razoável grau de clareza que uma determinada música tem, por exemplo, um caráter triste, alegre, fúnebre ou aterrador. Em igual medida, mesmo um compositor iniciante sem conhecimento de teoria musical percebe, por intuição, que o sentido de “tristeza” é muito mais facilmente produzido a partir de tonalidades menores em andamentos lentos, enquanto as tonalidades maiores tendem a produzir no seu ouvinte disposições anímicas da ordem do apaziguamento, da alegria, do sucesso, da euforia, etc. Saber, entretanto, exatamente como e porque tonalidades menores tendem a produzir sentimentos tristes é um conhecimento que ainda não foi construído pelas disciplinas que se dedicam a investigações sobre a natureza dos efeitos da música no aparato fisiológico e psicológico do homem. Como afirma Juan G. Roederer (1998) ainda é necessária muita pesquisa antes que possamos nos aventurar a entender porquê e como a música faz de fantoche as nossas emoções. Cabe considerar que no âmbito da expressão cinematográfica a questão do sentido dos sons musicais se torna ainda mais complexa, já que uma música de caráter fúnebre pode produzir um efeito de graça cômica se aplicada, por exemplo, em uma cena de *sitcom* em relação de ironia com a situação dramática. Ou, ao contrário, uma música alegre pode construir um *pathos* dramático terrível se ouvida em conjunção com as imagens de uma criança sendo assassinada cruelmente.

Assim, quando aqui se diz que uma determinada música tem um caráter “positivo”, “bravo”, “apaziguado”, “triste” ou “fúnebre”, não importa se esses sentidos são construídos culturalmente, historicamente, ou se operam, como propõe Roederer com base em pesquisas da Psicofísica da Música, “enganando” o sistema límbico, produzindo sonoridades análogas a inflexões da fala materna que ouvimos durante a gestação e a fenômenos físicos da natureza. Quando aqui se afirma que o modo maior faz emergir com mais facilidade a alegria do que a tristeza, não interessa examinar as entranhas do processo de significação em música. A investigação ousa optar por fincar raízes na dimensão empírica, no conhecimento construído pelo ofício de compor para produtos audiovisuais de diversas naturezas, nos saberes compartilhados por músicos e compositores das mais variadas nacionalidades, escolas e tendências. A prática nos revela como evidência suficiente que se um diretor solicita ao compositor uma música para operar na construção de um *pathos* de tensão, de alegria branda, ou de tristeza profunda, o músico pode até buscar estratégias alternativas, mas sabe, por experiência e por convenção, que poderá recorrer a um material de alto grau de

dissonância no primeiro caso, tonalidades maiores e andamentos moderados no segundo, melodias graves em tonalidades menores e andamento lentos no terceiro.

É necessário, por fim, esclarecer que este é um estudo de natureza panorâmica. Não cabe, portanto, especialmente nos limites formais deste ensaio, uma análise extensiva dos mecanismos fílmicos e musicais em operação. Se optássemos por aplicar modelos de raiz estruturalista, como uma combinação entre a grande sintagmática de Metz (para a imagem) e a análise paradigmática proposta por Natiez em seu esquema semiológico tripartite (para a música), por exemplo, seria evidentemente impossível dar conta de um *corpus* tão extenso. O mesmo obviamente aconteceria se caíssemos na armadilha da descrição de todos elementos em operação em todos os filmes. Assim é que esta análise, menos ambiciosa, observa o corpo empírico sob a perspectiva de um grande plano geral, em uma macrovisão que busca identificar estratégias recorrentes, transformações e rupturas, traços de pertencimento a uma determinada classe de filmes e marcas de distinção, tendo como eixo o modo como a música, em conjunção com os outros recursos do discurso audiovisual, participa do jogo de efeitos que caracteriza o *noir* cinematográfico. O viés analítico privilegia a música *no filme*, observando o programa de efeitos engendrado na obra e o modo como a música contribui para a efetuação da vocação da obra no ato de apreciação.

Sobre a natureza do cinema noir

Escola, estilo, série, gênero, ciclo, estilo, movimento ou tudo isso ao mesmo tempo? A julgar pelo que dizem os estudiosos, não é fácil definir com precisão aquilo que chamamos de cinema *noir*, termo aplicado por críticos franceses, em 1946, para designar um conjunto de filmes estadunidenses produzidos durante a Segunda Guerra Mundial e lançados internacionalmente em rápida sucessão, depois de 1945 (THOMPSON, BORDWELL, 1994:258)⁵. Alain Silver e Elizabeth Ward, em livro considerado a mais completa obra de referência no âmbito dos estudos sobre o *film noir*, fazem uma revisão de livros e artigos publicados sobre o tema entre 1955 e 1992, apontando, nos discursos de diversos autores, essa propriedade do *noir* de não se deixar capturar facilmente por classificações: “Parece claro para todos que existe uma ‘série’ *noir* entre os filmes produzidos em Hollywood. É outra questão definir suas características essenciais.” (SILVER, WARD, 1992:398).⁶

⁵ Segundo o pesquisador A. C. Gomes de Mattos, o crítico Nino Frank foi o primeiro a utilizar a expressão no artigo *Un nouveau genre policier: L'aventure criminelle*, publicado em outubro de 1946 na revista semanal *Écran français*.

⁶ “It seems apparent to all that has been a *noir* ‘series’ among the films produced in Hollywood. It is another matter to define its essential traits.” (tradução nossa)

Entre os muitos autores citados por Silver e Ward, Paul Schrader diz que o número de definições e recortes do *noir* quase que coincide com o de tentativas de dar contornos precisos ao fenômeno. Para ele, cada crítico tem sua própria definição, sua lista de títulos e seus recortes de um período clássico. (Op. cit.:374). Já Nicolas Saada examina os problemas da classificação do filme *noir* na chave de um movimento ou de um estilo marcado por uma maneira de filmar distinta da adotada pelo *studio system* de Hollywood. Saada refuta o caráter simplista e redutor de teses que entendem o *noir* como uma “europeização”, com acento expressionista germânico, da visualidade do filme hollywoodiano dos 1940. Citando obras do final da década de 1930, como *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève*. Jean Vigo, 1937) e *A besta humana* (*La bête humaine*. Jean Renoir, 1938), Saada aponta para elementos da visualidade *noir* no cinema francês e chama a atenção para o fato de que, já em 1912, D. W. Griffith, no curta-metragem *The musketeers of Pig Alley*, usou métodos de filmagem que viriam a ser empregados na escultura da matriz *noir*.

The musketeers of Pig Alley não é meramente um dos primeiros filmes de *gangster* americanos, mas também é o protótipo do *thriller* e do filme *noir*, fazendo uso extensivo de locações, mais de três décadas antes que esse método fosse seguido pelo filme *noir*. (SAADA, Ob. Cit.:181)⁷

Evidentemente, o filme *noir* absorveu histórias e personagens da novela de detetives que surgiu nos Estados Unidos em torno dos anos 1920, criada por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, W. R. Burnett e Cornell Woolrich. É igualmente verdadeiro, contudo, que uma quantidade importante de filmes que fazem parte das listagens dos críticos não estabelece nenhuma relação com esse universo literário. É fácil concordar com Nino Frank (*apud* SILVER, WARD 1992:372) quando ele atribui à presença do crime a característica mais constante do *noir*. No entanto, definir essa classe de filmes simplesmente como “aventura criminal”⁸, como propõe o autor, não parece ser também atitude apropriada, uma vez que é sabido que o tema do assassinato frequenta muitos outros gêneros.

A julgar pelos pontos de convergência nos discursos críticos emitidos ou examinados por Silver e Ward e pelo artigo de Nicolas Saada, aqui citados, é possível sintetizar uma noção de cinema *noir* como uma visão estilizada de um determinado segmento da sociedade

⁷ “Most film historians identify the beginning of the noir cycle with *The Maltese Falcon* in 1941. As early as 1912, D. W. Griffith used certain visual elements later associated with noir in his short *The musketeers of Pig Alley*. Settings, like back-alley in which gangs fight to the death became a traditional milieu of film noir. (...) *The musketeers of Pig Alley* is not merely one of the first American gangster films but also the prototype of the thriller and of film noir, making extensive use of location shooting, more than three decades before that method was embraced by film noir.” (tradução nossa)

⁸ *Criminal adventure*, no original.

estadunidense, com um caráter de crítica social: o drama do homem americano comum de classe média, envolvido pelo crime, em um cenário urbano marcado por depressão econômica e por um senso de paranóia coletiva gerado pelas ameaças do comunismo, do *macarthismo* e de uma potencial hecatombe nuclear, mostrado por meio de uma agenda cinematográfica que mobiliza recursos expressionistas na iluminação e na composição dos enquadramentos, justapostos a uma abordagem realista na representação do contexto social e urbano. É preciso observar, entretanto, que é muito difícil encontrar em filmes “matrizes”, como *O Falcão Maltês* e *O destino bate à sua porta*, uma forte atitude crítica em relação à sociedade americana ou homens comuns vitimados pela depressão econômica; que filmes como o mesmo *O destino bate à sua porta* e *O último refúgio*, entre outros, contam histórias que se passam em cenários rurais; ou que a “ameaça vermelha” não se revela como tema em nenhum dos filmes apreciados neste estudo.

Estabelecer com precisão absoluta a fronteira que separa o cinema *noir* dos outros filmes, portanto, mesmo para os especialistas do campo, é tarefa que vai muito além da identificação de crimes, “homens comuns”, “louras fatais”, crítica social, *flashbacks*, narrações *over*, escuridão, sombras, fumaça, ângulos oblíquos de câmera⁹, finais amargos, etc. Embora sempre mencionados como itens de repertório definidores dessa classe de filmes, a julgar pelos estudos e filmes examinados, esses recursos são marcas de superfície sem potência para definir a natureza comum de um corpo tão extenso, complexo e tematicamente plural de filmes. Mesmo fazendo um recorte restrito do núcleo mais produtivo do período clássico, entre 1945 e 1957¹⁰, o *noir* apresenta um conjunto de mais de trezentas obras produzidas por um grupo composto por mais de sessenta diretores das mais variadas escolas, nacionalidades e tendências narrativas e estilísticas. Por essa perspectiva, meramente estatística, já seria fácil inferir as dificuldades de definir o que, exatamente, faz desse conjunto de alto grau de heterogeneidade uma coisa só.

Não é ambição deste ensaio, obviamente, tomar assento no debate sobre a chave de classificação mais eficaz. A aposta desta investigação é confrontar-se com obras visando

⁹ De um modo geral, é também recorrente na visualidade *noir* o uso de *plongées* e *contra plongées*, luz *low-key*, lentes extremamente *wide-angle*, profundidade de campo, cenas em locação, personagens mostrados em silhueta ou em *sidelight*, janelas venezianas, grades ou outras partes do cenário projetando sombras na cena ou no rosto de personagens.

¹⁰ Recorte arbitrário com base na lista de Silver e Ward. Em 1945 o *film noir* supera a marca de uma dezena de títulos lançados, padrão que será mantido até 1957. A partir de 1958, a produção *noir* torna-se acentuadamente mais rarefeita. Há um consenso entre os especialistas em situar o período *noir* clássico como um ciclo que começa em 1941, com o lançamento de *O Falcão Maltês* e encerra com *A marca da maldade*, lançado em 1958. Silver e Ward, entretanto, consideram filmes como *Chinatown* e *Motorista de taxi*, ambos lançados nos anos 1970, como legítimos representantes do *noir* clássico e não do neo-*noir*, que, segundo os autores, começa nessa mesma década em filmes um pouco anteriores a eles, como *Klute*, *o passado condena* e *Shaft*.

compreender o que há de comum entre elas à luz da espécie de posicionamento cognitivo, sensorial e emocional que os filmes programam para o espectador. É Paul Schrader quem propõe uma abordagem do *noir* que, ao levar em conta a experiência de apreciação, parece ser a mais rentável para o contexto de análise da música dos filmes adotado neste trabalho. Em *Notes on film noir*, artigo publicado em 1970 na revista inglesa *Cinema*, Schrader (SILVER, WARD, Ob. cit.,:374)¹¹, vibrando em simpatia com aqueles que tipificam o *noir* como algo distinto de um gênero ou de um estilo, sugere que essa classe de filmes pode ser compreendida pelas qualidades mais sutis de “*tone*” e “*mood*”. No confronto com os textos produzidos sobre essa peculiar natureza de filmes, é notável a recorrência de algumas expressões que, aqui colocadas em itálico, fornecem pistas importantes das disposições de ânimo que o apreciador do *noir* experimenta. No livro fundador de Raymond Borde e Etienne Chaumenont, publicado em 1955, os autores franceses afirmam que uma propriedade do filme *noir* é criar um *mal-estar*, uma *indisposição* específica (Id., p.372). Os autores propõem que as narrativas indiretas e o estilo visual do *noir* produzem uma *sensação de ambiguidade* que *desorienta o espectador* e cria uma *atmosfera de pesadelo*. Silver e Ward, por sua vez, falam do *desassossego visceral* que o espectador experimenta quando vê na tela uma figura caminhando por uma rua deserta nas sombras da noite (Id. p.1). Martin Schlappner, em artigo sobre a psicologia do personagem *noir* escrito para uma publicação do Jung Institute, em 1967, afirma que a essência da série é a fascinação pela morte e que a absoluta *ambivalência moral* desses filmes é bem-sucedida na sua intenção de suscitar mais o *temor* do que a tensão, pois ela cria uma *atmosfera de pesadelo*, de *opressão* existencial (Id., p. 373). Nicholas Saada cita o modo como alguns filmes *noir* apresentam a cidade como uma máquina *ameaçadora* que envolve os personagens em um *pesadelo* opressivo. Analisando *Trágico amanhecer*, Saada também utiliza a expressão *atmosfera de pesadelo* quando afirma que o filme de Jean Vigo transmite um sentido de *paranoia* e de *isolamento* típicos do *noir* americano (In SILVER, URSINI, Ob. cit.,:181). No confronto empírico com as obras, verifica-se que todas essas expressões substantivas flagradas nos discursos emergem, em grande medida, como efeitos e constituem os *tones* e *moods* que são ferramentas potentes para a forja de um elo entre os filmes que compõem o universo híbrido, ambíguo e fugidio da *sensibilidade*¹² *noir*. Em busca do papel da música na produção destas tonalidades e atmosferas emocionais os programas musicais dos filmes passam a ser examinados.

¹¹ Artigo intitulado Paint it Black: The family tree of film noir.

¹² Expressão empregada tanto por Saada quanto por Silver e Ward, entre outros, especialmente cara aos propósitos de compreensão do *noir* no contexto dessa pesquisa.

A música do *noir* clássico

No *noir* dos anos 1940, é claro o alinhamento dos programas musicais com o modelo clássico *hollywoodiano*. Ao contrário dos filmes de *gangster* do início dos anos 1930 – em geral programas musicais mínimos, com fonte sonora justificada visualmente –, é oferecida em abundância música sinfônica de sabor Romântico oriunda do fosso imaginário da orquestra. O jogo agora é o *catch everything*¹³ de Max Steiner: é clara a vocação dos programas musicais *noir* de primeira lavra de acompanhar bem de perto os fluxos de tensão e relaxamento da narrativa. O que o espectador recebe é um pacote espetacular de sensações e emoções, marcadas por súbitas descargas de energia sonora - os *stingers*¹⁴ em *fortissimo*, muitas vezes precedidos de *mickeymousings*¹⁵ – e por atmosferas musicais conectadas às sensações e emoções que as estratégias do filme engendram. Vistos dessa forma, portanto, os programas musicais *noir* são irmãos da imensa maioria de filmes do período clássico de Hollywood, muito bem descrito por Claudia Gorbman (1987). Em verdade, o que diferencia a música *noir* desses outros filmes é tão somente o balanceamento peculiar gerado pelo cardápio de emoções e sensações próprias da classe de filmes que a convoca. Quem vê um filme *noir* clássico é imerso em estruturas musicais construídas com potência para produzir tristeza, angústia, depressão, temor, opressão, desesperança, etc. Dessa forma, o uso de sintagmas em tonalidade maior é bastante “anestesiado” e o espectador é exposto a um grau elevado de “réquiens” em tonalidades menores, andamentos lentos e região grave, como estratégia de produção de afetos da ordem da angústia, da tristeza etc., e a um tecido musical extremamente dissonante, assimétrico, ritmicamente ambíguo e com dinâmica instável, associado à produção do temor, da paranoia e do “pesadelo opressivo”.

¹³ No livro *Unheard Melodies*, (Gorbman, C., *Unheard Melodies*, London: BFI Publishing, 1987.) Claudia Gorbman faz uma análise abrangente das funções da música no cinema clássico utilizando, como modelo, a música para cinema de Max Steiner (1888-1971). Segundo a autora, nas composições de Steiner para filmes como *Gone With The Wind* (*E o Vento Levou*, Victor Fleming, 1939), *Mildred Pierce* (*Alma em Suplício*, Michael Kurtis, 1945) e *King Kong* (*King Kong*, Merian C. Cooper, 1933) flagra-se um corpo estilístico homogêneo que contribuiu, de maneira decisiva, para o estabelecimento das estratégias de uso de música no cinema clássico. Uma das técnicas características do estilo é a que foi apelidada de “*catch everything*”, isto é, “pegar tudo”, no sentido de fazer uma música que se molda minuciosamente aos fluxos de tensão e distensão da narrativa, “colada” às emoções que emanam da encenação.

¹⁴ Ataques, em geral nos metais, que têm como finalidade produzir um sobressalto, uma resposta de “susto” no espectador.

¹⁵ Gestos musicais que acompanham movimentos de pessoas ou objetos na tela, procedimento típico dos desenhos animados.

Em *O Falcão Maltês*, por exemplo, à plateia só são oferecidos alguns poucos segundos de um fugaz repouso tonal em uma tônica maior¹⁶. Do início ao fim do filme, a música de Adolph Deutsch tem uma cor sombria, opressiva e trágica que só se altera para produzir os sustos e sobressaltos gerados por súbitas revelações e pelas ações que envolvem o confronto físico (*mickeymousings* e aumento de atividade rítmica). Fiel ao modelo da época, a música do filme paga tributos ao *Leitmotif* Romântico: um fragmento melódico, que explora as quatro notas que dão o caráter específico da escala menor harmônica¹⁷ sugere a origem antiga e misteriosa da estatueta todas as vezes em que a relíquia é mencionada, aparece na tela ou está sendo procurada por algum personagem.

Um aspecto curioso de *O Falcão Maltês*, comum a todos os *noir* dos 1940 apreciados neste estudo diz respeito à música de encerramento da obra. Após ser exposto durante duas horas, aproximadamente, a uma carga intensa de sensações e emoções essencialmente sombrias e amargas, o espectador é contemplado, no final, com uma espécie de “antídoto” musical. Após vermos as sombras das grades pantográficas do elevador no rosto da personagem Brigid O’Shaughnessy, simbolizando o cárcere que a espera, surge, sobre os créditos finais, uma música diferente de toda a que ouvimos em conjunção com o desenrolar da história. Brava, clara, propositiva, melódica, simétrica, ritmicamente estável e em tonalidade maior, a música de encerramento parece ser configurada como um alívio para a experiência essencialmente amarga que o filme proporciona. Essa característica pode ser observada, rigorosamente, em todos os filmes dos 1940 aqui examinados. O caráter onipresente dessa estratégia tem fortes indícios de ser tributário de um artifício mais atento ao fluxo de espectadores às bilheterias, do que às motivações de natureza dramática. Conforme observa Gorbman (1987:82), a pesquisa histórica revela que no período clássico havia uma recomendação explícita dos estúdios para que as músicas de encerramento dos filmes, fosse qual fosse a natureza da obra, fossem compostas, necessariamente, em tonalidades maiores, para que o público saísse da sala do cinema com uma sensação mais “positiva” e “apaziguada”. Assim, pensavam os produtores, seria mais seguro que o público voltasse às salas para assistir aos próximos lançamentos *noir*.

¹⁶ Somente nos dois minutos iniciais do filme – a *coda* do *main title* –, onde é possível inferir uma estratégia de começar o filme em uma atmosfera “apaziguada” após a turbulenta, misteriosa e bombástica música de abertura – e no único beijo entre Sam e Brigid, uma tonalidade maior é afirmada. No segundo caso, o centro tonal maior não dura mais que dois segundos, coincidindo com o beijo, para logo retomar seu caráter menor e sombrio, prenunciando o destino daquele envolvimento romântico.

¹⁷ Movimento melódico entre o 5º, 6º, 7º, e 8º graus da escala. Essas notas, nessa organização escalar, produzem nos ouvidos ocidentais um sentido de “oriental”.

Em filmes dos 1940, como *O último refúgio*, *Gilda*, *A dama de Shangai*, *Cidade nua* e *O destino bate à sua porta*, o padrão funcional dos programas musicais, embora reflitam, é evidente, as marcas autorais dos compositores que os escreveram, não apresenta senão pequenas variações no que diz respeito a estratégias musicais de pós-produção. O fator de variação entre os programas musicais desses filmes é tributário do teor de presença de programas de natureza cômica ou romântico. Se em *O Falcão Maltês* a convocação das tonalidades maiores é próxima de um grau zero, em *O último refúgio*, o espectador experimenta uma dose ligeiramente mais elevada. Após os geralmente turbulentos, bombásticos, ameaçadores e dramáticos sintagmas musicais dos *medleys* sinfônicos que abrem os espetáculos cinematográficos *noir* dos 1940, no início desses dois filmes, assim como acontece com muitos outros companheiros de classe, é oferecida à apreciação um breve sintagma maior que se articula com a situação dramática estável do princípio da trama. No filme de John Huston, entretanto, no qual a história de Sam Spade é mostrada com teor irrelevante de comicidade e de amor romântico, tonalidades maiores são quase invisíveis no tecido fílmico. Já em *O último refúgio*, o protagonista Roy Earle é um bandido sentimental que se apaixona por uma bela jovem, mas com um dos pés defeituoso. Roy tem um comportamento generoso e protetor com a moça e com a família dela e, assim, as atmosferas musicais que acompanham a trama secundária da cirurgia bem sucedida financiada por Roy, que corrige a falha congênita da moça, têm a sonoridade positiva e apaziguada das tonalidades maiores em andamentos moderados. Sintagmas tonais maiores também podem ser observados na música com sabor ágil de comédia que o espectador ouve justaposta à presença do humor físico – e condenavelmente preconceituoso¹⁸ – do personagem Algernon, em momentos em que o diretor parece pretender produzir alguns momentos de alívio cômico.

Um outro paradigma importante fixado nesses filmes fundadores é a “música da mulher fatal”, estratégia mais constante nas obras que seguem a linha do triângulo amoroso de James M. Cain. *It's easy to manipulate men, right?* Essa frase dita pela prostituta interpretada por Jane Fonda em *Klute, o passado condena*, ilustra a função da protagonista feminina dessa classe de filmes. Em *Pacto de sangue*, um agente de seguros; em *Gilda*, um aventureiro que vive de jogos de azar; em *O destino bate à sua porta*, um andarilho golpista, sem emprego, sem planos e com ficha na polícia; em *A dama de Shangai*, um homem que

¹⁸ As estratégias de comicidade desse filme seriam hoje vistas como de extremo mau-gosto, por serem produzidos pela via da caricaturização “rebaixada” do único personagem negro da história. Algernon, o rapaz de descendência africana, que presta serviços gerais na casa onde o assalto é planejado, é configurado como um inocente bobalhão, de olhos exageradamente arregalados, gesticulação infantil e modo de andar simiesco.

vive de pequenos serviços como marujo, são todos eles atraídos por uma mulher sedutora para um pesadelo turbulento que os leva, de arrastão, ao crime e ao castigo. Se as histórias dos investigadores “durões” posicionam o espectador ao lado de um herói inteligente e bravo, que atua ao lado – ou ao menos bem próximo - da lei, no caso dos herdeiros de Cain a narrativa nos faz ver as coisas do ponto de vista de um “palerma” amoral, fraco e incapaz de fazer um juízo lúcido das forças que o impelem à deriva. O protagonista arquetípico, aqui, é um homem “apequenado”, um ser irracional manipulado como um fantoche pelo desejo sexual obsessivo. O movimento dramático da mulher em direção à sua “presa”, é, em geral, acompanhado por uma música melódica de natureza romântica, um recurso de representação do “canto da sereia”, ou seja, de um poder mítico essencialmente feminino de encantamento, que conduz à perda do controle e, por fim, à morte.

Em *Pacto de sangue*, filme com música assinada por Miklós Rózsa, a abertura já anuncia o caráter trágico e espetacular do filme. Assim como acontece em *O Falcão Maltês*, o filme é todo permeado pela repetição de um tema curto, de quatro notas, um motivo de natureza fúnebre que sofre variações de acordo com o fluxo dramático. O efeito “canto da sereia” é explorado nas primeiras vezes em que a Sra. Phyllis está em cena ou é citada pela voz *over*, mas a partir do momento em que os dois começam a planejar o assassinato do Sr. Phyllis, somente a atmosfera de pesadelo é oferecida à audição, uma música trágica que acompanha todas as *cues* da voz *over* e ilustra os movimentos dramáticos da história. As quatro notas marcam o destino do Sr. Phyllis no momento em que ele assina a apólice que garante a dupla indenização à esposa no caso de uma morte acidental. O caráter ilustrativo da música se faz notar na com bastante clareza na sequência final, um movimento ascendente, que ouvimos quando Neff, ferido de morte, sai pela última vez do escritório, tem o sentido melódico invertido e acompanha a queda do protagonista. É digno de nota o fato de que o tema principal deste filme já se afasta um pouco do caráter Romântico. Em muitas das exposições do tema a cadência final tem um leve sabor jazzístico que viria mais tarde a configurar uma característica do *noir* moderno.

Quanto à música justificada visualmente, - a música “em cena” - os programas variam da total ausência, como em *O ultimo refúgio*, à exploração de performances vocais das *femme fatales*, como em *Gilda* e *A dama de Shangai*, que articulam a voz feminina entoando melodias e a beleza plástica das atrizes como ferramentas de representação do poder sedutor da personagem. De resto, assim como acontece nos filmes de *gangster* da década anterior, o *noir* dos 1940 explora, com intensidade, a música emergente de fonógrafos e *juke boxes* mostrados em planos fechados, “vazamentos da música para cenários contíguos e algumas performances pontuais, “ao vivo”, de pianistas e orquestras de salão. Esses recursos, muitas

vezes, operam simplesmente como cenário sonoro, sem funções narrativas ou de natureza sensório-emocionais muito relevantes. Detalhe curioso, sem dúvida, pode ser observado em *A dama de Shangai*. Como a maior parte da história se passa em um barco que navega pela região costeira das Antilhas e do México, ouvimos música de cor local, produzida em cena, mas o espectador brasileiro certamente estranhará quando ouvir a canção “Na Baixa do Sapateiro”, operando como signo de “México”.

As intervenções de Bernard Herrmann e Henry Mancini no noir dos anos 1950

A julgar pelos filmes aqui apreciados, em *O homem errado* é observável um desvio importante em relação ao paradigma, no que diz respeito a uma evidente estratégia de contenção do grau de dramaticidade do programa musical. Enquanto em *Crepúsculo dos Deuses*, *A gardênia azul*, *A morte passou por perto* e *O grande golpe* o modelo sinfônico bombástico e hiperexplícito da década anterior é mantido, nesse *noir* de Hitchcock a música de Bernard Herrmann segue outros caminhos. Como é saber compartilhado pelos estudiosos do campo da música para cinema, uma importante marca do estilo de Herrmann é uma atenuação da densidade da música pela via da opção por orquestrações mais rarefeitas¹⁹. No cinema de Hollywood, Herrmann pode ser considerado uma das forças precursoras de uma tendência que viria a confinar as orquestrações Românticas densamente preenchidas, bombásticas e vibrantes, próprias de quase todo o cinema estadunidense dos 1940, em recurso exclusivo de alguns gêneros específicos, como filmes de aventura ou fantásticos, sagas interplanetárias e que tais. Certamente, o espectador contemporâneo ao assistir lançamento do filme deve ter saboreado um frescor na trilha sonora de *O homem errado*.

Sutil, bem mais estável em todos os sentidos e estruturada com base em pouquíssimos elementos, a música que o espectador ouve com mais frequência não deixa de ter um sabor de *réquiem* - afinal, a tonalidade menor em andamentos lentos continua a ser preponderante -, mas, ao contrário do caráter fúnebre e *fortíssimo* dos filmes companheiros de classe anteriores, o que o espectador ouve agora é uma pulsação regular em *pizzicato* no baixo acústico, em andamento lento, cheia de vazios e com sabor jazzístico. Essa estrutura acompanha fragmentos de frases melódicas harmonizadas com a técnica do contraponto a duas ou três vozes, com caráter dissonante e orquestrada em dimensão de câmara. Herrmann, como é próprio de seu estilo, não deixa de recorrer a *stingers* nem de acompanhar de perto as progressões dramáticas da história do contrabaixista condenado por

¹⁹ Sobre o estilo de Herrmann ver CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.p.344-7 e MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v.II, p. 11-16.

engano, mas o faz de modo bem mais moderado e discreto. Considerando o *corpus* clássico aqui apreciado, por exemplo, somente esse filme apresenta uma técnica que viria a ser recorrente no *noir* moderno: o uso de extensos sintagmas estáticos, menores ou em ambiente de dominante, com centro fixo - notas *pedais* -, utilizados para a produção de atmosferas de expectativa e tensão²⁰.

É emblemática a presença do nome de Henry Mancini nos créditos do filme que muitos autores consideram como o marco final do ciclo *noir* clássico, *A marca da maldade* (1958), outro filme dirigido por Orson Welles examinado neste estudo. Mancini, como é do conhecimento dos interessados em música no cinema, domina a técnica sinfônica, mas é, antes de tudo, um *hitmaker*, um criador de melodias de forte poder mnemônico. O trabalho instrumental de Mancini é mais próximo da canção e do *jazz* de salão do que do repertório de concerto sinfônico. Assim, embora o acorde que ouvimos na abertura tenha o mesmo caráter trágico que ouvimos nos filmes anteriores, logo a seguir, todo o famoso plano-sequência do início do filme é mostrado em conjunção com uma música instrumental construída sobre uma base percussiva jazzística, com um leve acento latino, que é um convite à dança. Em seguida, após da explosão da bomba, quando a esposa do protagonista, Mike Vargas, é abordada por um jovem que trabalha para Grandi, o chefe do crime organizado local, a música assume um caráter ainda mais latino, conectada ao universo no qual a história se passa. Aqui já há um desvio importante em relação aos filmes anteriores: a música já não aparece mais aderida ao perigo da cena, mas contenta-se em operar na representação do lugar no qual a história acontece. Cabe observar, que embora a trama se passe no México, a música que ouvimos não é propriamente mexicana, mas sim aquela produzida por imigrantes latinos, especialmente da América Central, nos anos 1950 nos Estados Unidos, em diálogo próximo com o *jazz*. Ademais, por meio de estratégias de mixagem, parece sempre “diegetizada”, isto é, embora nessas seções iniciais a orquestra não apareça na tela, a perspectiva de escuta construída pela mixagem faz com que percebamos a música como que emergindo das casas noturnas do entorno.

Aos dezessete minutos, aproximadamente, vemos que a música que estamos ouvindo está sendo executada por uma pianola mecânica, em conjunção com as imagens do encontro do policial Hank Quinlan, personagem interpretado por Welles, com a “cigana” que “lê o

²⁰ Nesse sentido, a título de uma ilustração fora do contexto *noir*, o filme *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, lies and videotape*, Steven Soderbergh / Cliff Martinez, 1989) pode ser considerado um exemplo extremo. Em uma dinâmica constrangida na faixa do *pianíssimo*, com raríssimas crescidas ao *mezzo forte*, o filme contém uma dose próxima do zero de movimentação harmônica, rítmica ou melódica ou timbrística, limitando-se a imensos sintagmas estáticos de algumas poucas notas sustentadas com uma sonoridade da família do órgão, mixada em um plano de fundo tão *pianíssimo* que o espectador certamente não perceberá a presença da música na maior parte das cenas onde ela está atuando.

futuro” em bola de cristal. Ao invés de operar segundo a lógica do *catch everything*, a música se mantém indiferente à cena – é alegre, doce, quase infantil, enquanto a encenação produz um travo amargo - até o momento em que é comentada pelos personagens como referência a uma experiência anterior comum dos dois – tudo indica que tiveram um caso no passado e que essa música lembra os “bons tempos”. A opção de Welles pela música de Mancini aponta para outra tendência do cinema estadunidense a partir dos anos 1950: a substituição gradativa do programa por por estratégias de repertório mais próximas das sonoridades do *jazz* e da canção popular radiofônica de um modo geral e uma estratégia de natureza mais realista, que insere a música na cena, tal como Quentin Tarantino faz hoje recorrentemente. De resto, ao longo do filme a música ocupa muitas vezes o plano extradiegético, sempre com essa feição de *jazz* latino e opera também na construção do suspense, mas, sem dúvida, é fenômeno observável em *A marca da maldade* um óbvio desvio em relação às técnicas Românticas e uma estratégia menos aderida aos movimentos dramáticos da encenação fílmica.

Embora a visão panorâmica da amostra *noir* aqui investigada seja insuficiente para generalizações muito abrangentes, é possível fazer algumas inferências a partir do estudo realizado. A julgar pela experiência de apreciação e análise dos efeitos, os sentimentos e sensações que “equalizam”, como diria Roederer, as platéias apreciadoras do *noir* resultam, por um lado, do confronto do espectador com seres ficcionais moralmente “monstruosos”, que transitam em um submundo sombrio. Entre sustos e sobressaltos, programados na instância da urdidura da intriga e no tecido audiovisual, o espectador experimenta um cardápio dominado por sabores ácidos, acres e apimentados por um programa erótico, mas quase sem oferta à degustação de paladares leves e adocicados. Estratégias voltadas para a produção de sentimentos de sinal “positivo” são mínimas ou mesmo nulas. De um modo dominante, afetos e sensações do universo semântico de expressões como vitória, sucesso, superação, alegria, paz e amor romântico só são construídos para serem frustrados. Em igual medida, a palheta de *feelings* do *noir* não concede muito espaço para a representação do amor romântico ou para a comicidade. A julgar pelas obras aqui apreciadas, programas com teor relevante de estratégias que visam à graça cômica são raros e somente podem ser flagrados em abundância em filmes mais autoconscientes de diretores do *post-noir*, como Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar e os Irmãos Coen, por exemplo. Mesmo nos filmes nos quais os tormentos do protagonista cessam em *happy end*; mesmo naqueles que oferecem ao público algum sentido de redenção, o filme *noir* engendra em seu texto, em grande medida, um leitor-modelo disposto a saborear muito mais a dor do que o prazer, ou melhor, disposto a encontrar prazer na experiência da dor.

Na maioria quase absoluta dos filmes, a música do *noir* clássico opera, principalmente, na dimensão das estratégias sensoriais e sentimentais das obras, aderida ao fluxo de emoções que emergem da vocação dessa classe de filmes. Sua tarefa mais essencial é colaborar, em geral com ferramentas do tonalismo Romântico, na produção dos efeitos de *desassossego*, das atmosferas de temor e paranoia, do *pesadelo opressivo* que os filmes oferecem ao apreciador. Conferindo potência de expressão sentimental às intervenções da voz *over*, colaborando com a representação da mulher fatal, assustando a audiência com *stingers*, inserindo sinais de perigo e de ameaça, a música do *noir* clássico pode ser sintetizada como um grande conjunto de sintagmas dissonantes e em tonalidades menores, convocados para os filmes com a missão de movimentar a máquina afetiva do apreciador ao sabor dos fluxos de tensão do drama, em íntima conjunção com os elementos visuais que configuram o *mood* sombrio definidor do cinema *noir*.

As novidades implementadas por Herrmann e Mancini no final do primeiro ciclo *noir* - música de sabor mais “popular” e uma estruturação musical mais rarefeita, baseada em pulsações e sintagmas menores ou dominantes estáticos – vieram para ficar, pois podem ser flagradas diariamente nas séries criminais de TV, assim como em muitos filmes do *noir* moderno e contemporâneo. Em *Klute*, uma das obras inaugurais do *noir* moderno, já são muito poucos os vestígios de técnicas clássico-românticas. Não há mais grandes ênfases, sustos e sobressaltos. A música de Michael Small é um sinal constante e, em grande medida, monocórdico, de perigo, desorientação e temor. Do princípio ao fim do filme, a música pode ser descrita como um imenso sintagma dissonante estruturado com base em técnicas pós-tonais. Outro aspecto que distingue o *noir* moderno do clássico é o fim do emprego do “antídoto” musical em tonalidade maior nos finais. É possível inferir que o *studio system* a essa altura acreditou que a massa espectadora já havia criado suficientes anticorpos para o veneno do filme sombrio. *Chinatown* não oferece ao espectador o falso alívio de um final feliz musical após o encerramento trágico da vida desgraçada de Mrs. Evelyn Mullray. O programa musical de *Chinatown* compartilha também com *Klute* e *O homem errado* o caráter rarefeito e cheio de vazios e a ênfase em técnicas pós-tonais. Quando o filme mostra Jake, sozinho, observando à distância e fazendo investigações na represa onde o corpo de Mr. Mullray foi encontrado, o sentido de mistério e temor que o filme constrói para o espectador é tributário da sonoridade de um conjunto pouco numeroso, executando uma estrutura contrapontística serial, que vai pouco a pouco se tornando mais densa e em dinâmica *crescendo*, mas sem chegar ao *forte*. Em obras mais autoconscientes do *noir* contemporâneo - como alguns filmes de David Lynch e Quentin Tarantino, por exemplo – a canção popular tem papel de maior

destaque, um sentido de humor e ironia contamina os programas musicais e uma boa parte do programa musical é “diegetizado”. Isso, porém, é assunto para um ensaio futuro.

Referências bibliográficas

- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. London: University of Nebraska, 1997.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F.P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.
- CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. Tradução de: La musique au cinéma (Paris: Fayard, 1995).
- DUDLEY, Andrew J. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. Tradução de: The Major Film Theories (Oxford, UK: Oxford University, 1976).
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRANK, Nino. Towards a definition of film *noir*. In: SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992.
- GOMES, Wilson S. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, p.99-125, 1996.
- _____. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004a.
- _____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b, p.93-125.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. London: BFI, 1987.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Campinas: Unicamp, 1992.
- MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v. II.
- ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: Edusp, 1998.
- SAADA, Nicolas. The *Noir* Style in Hollywood. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004.
- SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992.
- THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**. New York: Mcgraw-Hill College, 1994.

Artigo recebido em 10 /03/2011

Artigo aceito em 20/07/2011