

## Masculinidades e a desolada paisagem urbana do cinema *noir*

DOI: 10.34640/universidademadeira2022araujo1

**Tatiana Brandão de ARAUJO**

Grupo de Pesquisa PhotoGraphein – Universidade Federal de Pelotas/CNPq

tati.vs.86@gmail.com

**Resumo:** Um dos personagens presentes no cinema estadunidense desde o início é o de homens que vagam pelas paisagens do país sem rumo e sem raiz. Por mais que a exploração das paisagens inóspitas do Oeste seja uma constante no gênero faroeste, o contexto urbano apresenta outras questões e desafios para esses personagens. Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial muitas histórias focam nas dificuldades que envolvem a adaptação à vida civil dos que foram à guerra. Esse tema, abordado de diversas maneiras, está presente no cinema *noir* do período, mas não limitado a ele. Mesmo sem afirmar que o personagem é veterano, os filmes de forma geral possuem protagonistas desenraizados, desesperados e/ou a procura de algo. Partindo do filme de Edgar Ulmer, *Detour* (1945), o texto debate esses personagens e os desafios que enfrentam em espaços, que diferente do Oeste, não se constituem como um mundo de possibilidades, muito menos representam liberdade. No *noir*, esse homem sente-se aprisionado mesmo quando vislumbra o Oeste. Apoiada nas discussões de autores como Frank Krutnik (1991), Mike Chopra-Gant (2006) e Michael Kimmel (2005), problematizo a atualidade do tema ainda presente nas representações culturais.

**Palavras-chave:** filme *noir*, masculinidades, oeste

**Abstract:** *One of the characters portrayed by the American cinema since its beginning is the man who wanders aimlessly and rootlessly through the country's landscape. Even though exploitation of the inhospitable landscape of the West is a constant in Western movies, the urban context poses other questions and challenges to this character. In the years after the Second World War, many stories focused on the difficulties faced by those who had been to the war to adapt to civil life. This theme, which was approached in different ways, is present in film noir of the period, but not limited to it. Even without asserting that the character is a veteran, movies in general have protagonists that are rootless, desperate and in search for something. Based on the movie Detour (1945) directed by Edgar Ulmer, this text debates these characters and challenges that they face in places which, unlike the West, are neither a world of possibilities nor the representation of freedom. In noir, these men feel imprisoned even when they catch a glimpse of the West. In the light of some authors, such as Frank Krutnik (1991), Mike Chopra-Gant (2006) and Michael Kimmel (2005), I have problematized this theme, which may still be found in current cultural representations.*

**Keywords:** *film noir, masculinities, West*

Em *Nightmare Alley* (1947), dirigido por Edmund Goulding, o protagonista da história Stanton Carlisle (Tyronne Power) trabalha em um circo itinerante na primeira metade do filme. Em algum momento ele afirma para outra personagem: “Eu tive todos os tipos de

trabalhos antes desse aparecer, mas nenhum era nada além de trabalho. Mas esse me pegou. Eu gosto dele. Tudo dele. As multidões, o barulho, a ideia de continuar em movimento [...]”<sup>1</sup> De acordo com Kelly Oliver e Benigno Trigo (2003), o cinema *noir* é repleto de personagens fugindo, dirigindo sem um destino traçado e com imagens de estradas desertas. Esses personagens e seu inerente sentimento de desenraizamento faz parte das narrativas estadunidenses anteriores ao *noir*, muito representadas no cinema de faroeste, mas que foram transpostas para as estradas e os contextos urbanos ao longo do século XX, ainda presentes atualmente como tema a ser explorado pelo cinema do país.

Nesta discussão me interessa a relação entre o sentimento de desenraizamento, a paisagem americana e a falência do Sonho Americano que entendo ser bem representada no cinema *noir*. Para tal discussão parti da análise de *Detour* (1945), dirigido por Edgar G. Ulmer, por ser um filme de estrada, explorar diretamente os sentimentos mencionados acima e lidar com o elemento do fatalismo na narrativa. No entanto, a obra de Ulmer não é solitária nas discussões apresentadas, por isso ao longo do texto estabeleço diálogos com outros filmes do mesmo período, que também problematizaram certos mitos estadunidenses.

De acordo com Jorge Luiz Barbosa (1998, s/p), “a geografia dos Estados Unidos da América é marcada pela imensidão”, e essa característica é apresentada como elemento visual tanto no cinema de faroeste como em filmes que se passam em espaços urbanos ou nas estradas do país. Essa imensidão tem uma dimensão simbólica, na medida em que, identificada com o Oeste, a paisagem é entendida como espaço de múltiplas oportunidades, seja na construção de uma vida estável ou apenas enriquecimento. Neste sentido, a paisagem como “o ambiente geográfico do ‘sonho americano’” (Barbosa, *ibid.*) é representada no *noir* como um aprisionamento dos personagens. Entretanto, isso não foi explorado pelo cinema de uma forma única, já que em vários desses filmes se apresentam como críticas à visão mitificada, destacando o próprio Sonho Americano como fator aprisionador ou simplesmente inatingível.

Em filmes como *Pitfall* (1948), dirigido por André de Toth, essas discussões sobre o Sonho Americano aparecem no sentido de questionar a idealização, não somente da estrutura familiar heteronormativa, mas também do papel do homem como provedor em um cenário de pós-guerra. O filme inicia apresentando a rotina de uma família na qual o patriarca (interpretado por Dick Powell) se demonstra cansado. Cansado da rotina, de ir todos os dias para o trabalho, de supostamente nada de novo acontecer em sua vida. Nesse contexto, ele conhece a personagem interpretada por Lizabeth Scott e a partir desse momento se desencadeia uma sucessão de situações perigosas para o protagonista e também para sua família. Ao final, o homem é perdoado pela esposa, tanto pela traição como pela exposição ao perigo, e ele retoma o seu lugar na família. No entanto, esse espaço familiar, a rotina da casa e do trabalho, é representada pelo filme não como uma visão idealizada, mas sim como um aprisionamento.

No debate proposto pelo texto é relevante apontar para os mitos presentes nas narrativas nacionais que falam sobre pessoas, mas também sua relação com o espaço geográfico. “Os mitos são representações da realidade, construções culturais que evocam memórias e a nostalgia e reavivam crenças, oferecendo ainda modelos de conduta para homens e mulheres” (Junqueira, 2018, p. 13). Eles também refletem ideologias (Slotkin, 1992) e evocam uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) com um passado comum. Neste sentido, é importante compreender o papel dos mitos na formação da identidade nacional e, especificamente no caso dos Estados Unidos, entender como eles fazem parte da história do cinema ao longo dos séculos XX e XXI, principalmente como

<sup>1</sup> Texto no original: *I had all kinds of jobs before this came along, but none of them were anything but jobs. But this gets me. I like it. All of it. The crowds, the noise, the idea of keeping on the move....*

forma de legitimar essas narrativas.

### Os mitos, a paisagem e as masculinidades

Segundo Baudrillard (2010, p. 66), a cultura dos Estados Unidos “é herdeira dos desertos, mas os desertos daqui não fazem parte de uma Natureza definida pelo contraste com a cidade. Em vez disso, denotam o vazio, a nudez radical que é o pano de fundo de toda instituição humana”<sup>2</sup>. A afirmação de Jean Baudrillard dialoga com a fala de Jorge Luiz Barbosa, quando destaca o Oeste como “síntese radiosa do mito com a geografia” (1998, s/p), assim como da romantização de figuras como o *cowboy* que “representava o ideal de liberdade individualista” (Hobsbawn, 2013, p. 321). Solitário e livre, como prefigura nas histórias, vagando na monumentalidade da paisagem “onde nada foi projetado ou planejado”<sup>3</sup> (Baudrillard, 2010, p. 9).

No caso específico do faroeste, os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 170) afirmam que: “A terra é fundamental para o faroeste. A atitude de reverência em relação às paisagens propriamente ditas – *Monument Valley*, *Yellowstone*, o rio Colorado – escamoteia a quem a terra pertencia e naturaliza, desse modo, o expansionismo”. Conjuntamente com a tal questão, “a masculinidade passou a estar relacionada com a subjugação de outras pessoas e a apropriação assegurada de suas terras”<sup>4</sup> (Kimmel, 2005, p. 96). Sendo assim, esses elementos constitutivos de narrativas formadoras da identidade nacional foram legitimados pelo cinema ao longo do século XX de diversas formas e em diferentes tipos de histórias, não somente no gênero faroeste.

Essas histórias possuem protagonistas que em sua maioria são homens brancos em sua jornada por essa paisagem real, mas mitificada nas narrativas. O “Oeste representou menos um lugar do que um movimento, um deslocar-se para o Oeste, um horizonte móvel” (Shohat; Stam, 2006, p. 173). Um espaço também que era de conquista, apagamento e domínio, na medida em que o caminho era traçado. E essa relação de domínio colonial, sob a paisagem e também sob outros povos que lá habitavam, tem uma relação direta com a formação de um ideal de masculinidade branca estadunidense. E tais questões aparecem na maneira como este homem lida com a paisagem, com pessoas diferentes dele e com ele mesmo.

Com relação ao cinema *noir*, são filmes realizados em um período de transformações, refletindo discussões acerca dos papéis de gênero e família. Somado a isso, temos o evento da guerra, o deslocamento de inúmeros homens do país e o retorno desses, alimentados por expectativas de retomar para o que foi deixado. Segundo Wheeler Dixon (2009, p. 35), “os filmes de 1945 até o início de 1950, não importa qual o gênero, são em muitas instâncias filmados com um sentido de desespero e anseio, desejando um tempo passado quando as questões sociais eram menos complexas”<sup>5</sup>. O passado, visto sob essa lente, romantiza um tempo em que o poder de certas pessoas, principalmente homens brancos, não era questionado. E isso, no meu entender, reflete as disputas internas dos protagonistas do *noir* com os novos tempos do pós-guerra, no qual, por exemplo, muitas

<sup>2</sup> Texto no original: *is heir to the deserts, but the deserts here are not part of a Nature defined by contrast with the town. Rather they denote the emptiness, the radical nudity that is the background to every human institution.*

<sup>3</sup> Texto no original: *where nothing has been designed or planned.*

<sup>4</sup> Texto no original: *masculinity became linked to the subjugation of other people and the secure appropriation of their land.*

<sup>5</sup> Texto no original: *the films of 1945 to the early 1950s, no matter what their genre, are in many instances shot through with a sense of despair and longing, yearning for a time past when social issues were less complex.*

mulheres acessaram o mercado de trabalho.

O filme de maior bilheteria de 1946 (Schatz, 1999), *The Best Years of Our Lives* (1946), aborda o contexto do retorno da guerra a partir de uma perspectiva mais otimista. No entanto, vários personagens no cinema *noir*, envolvidos em situações e preocupações similares às dos protagonistas do filme de William Wyller, não possuíam a mesma sorte. “Nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, filmes *noir* ofereceram um campo de resistência às convenções de Hollywood ao inscrever a masculinidade como um problema a ser diagnosticado e resolvido ao invés de admirado e emulado”<sup>6</sup> (Studlar, 2009, p. 370). De acordo com o Eddie Muller (1998), os filmes *noir* do período foram os únicos a tratar diretamente ou não sobre as desorientações e traumas psicológicos dos homens que retornavam da guerra. E essas temáticas aparecem também em filmes que não apresentam como personagem o veterano da guerra, como é o caso do *Detour*. Dos diferentes tipos de protagonistas masculinos no *noir*, uma das questões que afeta esses personagens é o fato deles nunca atingirem um certo de ideal de masculinidade (Studlar, 2009), e este será o caso do filme em debate neste texto.

Os filmes *noir* são excelentes contributos para discussões acerca da relação entre paisagem, principalmente a urbana, e as masculinidades. São muitos os diretores que discutiram temas referentes a seus personagens através de como eles eram colocados e filmados nos espaços das cidades, seja nas ruas ou nos interiores. É preciso afirmar também que nem todo *noir* foi feito ou representa um espaço urbano, como o caso de *Ride the Pink Horse* (1947) de Robert Montgomery, mas em sua maioria esses personagens estão nas grandes cidades, como Los Angeles e Nova York.

Segundo Robert Porfírio (2006), o que une os filmes *noir* do período é o tom pessimista, de solidão e de sensação de perigo, questões representadas de diferentes maneiras, por diferentes diretores. Entendo que tal sentimento é contrário à sensação de esperança diretamente relacionada ao mito do Sonho Americano, à crença de que o dia de amanhã pode trazer algo bom. O que marca muitos desses protagonistas é a sensação de vulnerabilidade e de estar perdido, ambos sentimentos que dialogam com as suas masculinidades, como eles se entendem diante das adversidades, consigo e em relação às pessoas que encontram no caminho (Porfírio, 2006).

“A *mise-en-scène* do filme *noir* reforçou a vulnerabilidade de seus heróis”<sup>7</sup> (Porfírio, 2006, p. 85). Neste sentido, a análise da elaboração visual desses filmes é fundamental para melhor compreender como os temas são desenvolvidos na narrativa. E isso se concretiza através das decisões do diretor sobre o posicionamento de seus personagens em cena, em relação a outras pessoas e à própria paisagem, sobre como são iluminados e enquadrados, elementos que enfatizam a discussão sobre a vulnerabilidade do homem branco no *noir* em relação à paisagem urbana de diferentes modos.

Frank Krutnik (1991) destaca que o cinema *noir* apresenta muitos personagens masculinos com pouco controle de determinadas situações, de seus relacionamentos, o que os coloca em posições mais vulneráveis. Dos filmes produzidos durante as décadas de 1940 e 1950 é possível mencionar inúmeros exemplos disso, e o foco deste texto são os personagens que vagam pela paisagem, caracterizados por Mike Chopra-Gant (2006) como *male drifters*. A partir da análise do filme *Detour* e de outros do mesmo período, o texto tem por objetivo problematizar o modo como se apresenta a relação homem/paisagem no *noir*, discutindo sobre possíveis relações entre personagens e paisagens históricas que conformaram as narrativas nacionais estadunidenses.

<sup>6</sup> Texto no original: *In the waning days of World War II and in the postwar era, films noir offered a field of resistance to Hollywood conventions by inscribing masculinity as a problem to be diagnosed and solved rather than admired and emulated.*

<sup>7</sup> Texto no original: *The mise-en-scène of the film noir reinforced the vulnerability of its heroes.*

## **Detour e a paisagem desolada estadunidense**

*Detour* foi lançado em 1945, produzido pela PRC (*Producers Releasing Corporation*), “sem dúvida o estúdio mais marginal na história de Hollywood”<sup>8</sup> (Dixon, 2009, p. 12). A PRC foi criada no ano de 1940 e inicialmente tinha como foco filmes de comédia e faroeste. Dos 44 filmes realizados entre 1941 e 1942, a maioria contemplava esses dois gêneros, mas a partir de 1943 a produção da PRC foi diversificada (Kerr, 2006).

O diretor do filme, Edgar G. Ulmer, nasceu na cidade Olomouc, atual República Tcheca, e é um entre muitos artistas, como Billy Wilder, Fritz Lang e Anatole Litvak, que vieram da Europa para trabalhar em Hollywood. Muito da influência europeia que se percebe no cinema *noir* deve-se a presença desses diretores que emigraram da Europa (Schatz, 1999). Quando Ulmer trabalhou na Alemanha, “ele era um designer do Max Reinhardt; um assistente do F. W. Murnau, Lang e Ernst Lubitsch; um codiretor do Robert Siodmak em *Menschen am Sonntag*”<sup>9</sup> (Naremore, 2008, p. 144). Segundo Paul Cantor (2006), Edgar Ulmer imigrou para os EUA no início da década de 1930 e sua grande primeira chance em Hollywood foi com o filme *The Black Cat* (1934), produzido pela Universal, com Boris Karloff e Bela Lugosi no elenco. E foi no ano de 1942 que ele começou a trabalhar na PRC (Kerr, 2006).

“Engenhosidade artística diante da intransigência econômica é um cotidiano crítico dos filmes *noir* B”<sup>10</sup> (Kerr, 2006, p. 116). Diretores como Edgar Ulmer, na PRC, trabalhavam com limitação de orçamento para a produção de seus filmes. No caso de *Detour*, em algumas fontes consta a informação de um orçamento de 20 mil dólares, podendo ter custado até 30 mil (Dixon, 2009; Cantor, 2006). Porém, Glen Erickson (2004) afirma que o orçamento, inicialmente programado para 89 mil, foi de 117 mil, o maior valor que Ulmer obteve para fazer um filme na PRC, já que seus outros filmes não chegaram a 30 mil. O ponto de acordo entre esses autores é a informação de que *Detour* foi gravado em seis dias.

De acordo com Paul Cantor (2006), Edgar Ulmer ficou conhecido como “Rei dos Filmes B”. Na época do lançamento de *Detour*, ele recebeu somente uma crítica, da *Variety* (Naremore, 2008), em janeiro de 1946, sendo redescoberto nos EUA apenas na década de 1970 (Erickson, 2004). O roteiro foi escrito por Martin Goldsmith, a partir de uma história original que escreveu em 1939 e, segundo James Naremore (2008), tem elementos que lembram escritores como James M. Cain, Cornell Woolrich e Frederic Brown. Segundo Eddie Muller, o filme foi escrito baseado na própria experiência de Goldsmith durante o período da Depressão. “*Detour* foi baseado em um romance de 1939 de Martin Goldsmith, um jovem escritor que, para financiar sua vocação, tinha um serviço de carros que transportava meia dúzia de passageiros de cada vez, costa a costa, em uma caminhonete Buick por \$25 por cabeça”<sup>11</sup> (1998, p.178).

O filme conta a história de Al Roberts (Tom O’Neal), um pianista que mora com a namorada em Nova York e deseja algo mais para sua vida. A namorada Sue Harvey (interpretada por Claudia Drake) vai para a Califórnia tentar a vida como atriz e ele resolve ir também e se juntar a ela. *Detour* foca na jornada de Roberts, na tentativa de buscar um sonho que nunca se realiza, nem para ele, nem para os demais personagens da

<sup>8</sup> Texto no original: *without a doubt the most marginal studio in Hollywood history.*

<sup>9</sup> Texto no original: *he was a designer for Max Reinhardt; an assistant for F.W. Murnau, Lang, and Ernst Lubitsch; a codirector with Robert Siodmak on Menschen am Sonntag.*

<sup>10</sup> Texto no original: *Artistic ingenuity in the face of economic intransigence is one critical commonplace about the B film noir.*

<sup>11</sup> Texto no original: *Detour was based on a 1939 novel by Martin Goldsmith, a Young writer who, to finance his avocation, ran a coast-to-coast car service, hauling half a dozen passengers at a time in a Buick station wagon for \$25 a head.*

trama. Quando está no Arizona ele ganha carona de Charles Haskell Jr (Edmund McDonald) que em um ponto da estrada sofre uma morte súbita. Com medo de ser responsabilizado, Roberts assume a identidade de Haskell e dirige seu carro para continuar a viagem. No percurso dá carona para Vera (Ann Savage).

O filme é marcado por afirmações de Al Roberts sobre o destino estar contra ele e forças misteriosas as quais não podem ser controladas. Paul Cantor nos diz que o filme é marcado por um “forte senso de inevitabilidade, pois cada passo que o herói dá para evitar sua desgraça só o aproxima dela”<sup>12</sup> (2006, p. 140). Como o autor aponta, os temas explorados por *Detour* são típicos do cinema *noir*, e em sua maioria vinculados ao personagem homem (considerando que poucos filmes *noir* tem uma mulher como protagonista): o sentimento de ser vítima do destino; a possibilidade de envolvimento no mundo do crime; o relacionamento com uma *femme fatale*; e a sua caracterização como alguém que vaga pelas paisagens das cidades e estradas a procura de algo que provavelmente não irá encontrar.

“Em termos de técnica, Ulmer faz uso de muitas convenções do filme *noir*: narração *voice-over*, ângulos de câmera incomuns e um uso eficaz da iluminação que remonta à sua formação nos anos 20”<sup>13</sup> (Cantor, 2006, p. 139) quando trabalhava na Alemanha. Visualmente o filme expressa a desorientação do personagem (Kerr, 2006), na medida em que a jornada se desenrola e as situações ficam mais perigosas. Desde o início, os espectadores veem o sonho do personagem se transformar em pesadelo, e essa noção pode ser pensada não somente em relação ao tema, mas como este se conecta aos recursos utilizados pelo diretor. Refiro-me à escolha dos ângulos de câmera, a quando a iluminação foca no rosto do personagem com a luz apenas nos olhos, ou quando Al Roberts descobre que matou Vera, no final do filme, e a câmera entra e sai de foco algumas vezes.

Trata-se, portanto, da utilização dos elementos formais para reafirmar a desorientação do personagem. A primeira cena em que Roberts vai para a beira da estrada pegar carona é filmada por trás do personagem, com iluminação clara, com o olhar do personagem focado na jornada à frente, no futuro, com esperança. Logo essa perspectiva se modifica na medida em que ele se depara com várias dificuldades ao seguir viagem. O diretor apresenta seu protagonista caminhando na beira da estrada, cansado e suado, enfrentando as primeiras dificuldades de sua jornada que só piora com o tempo.

De acordo com Lawrence Samuel (2012), o Sonho Americano tem como base a crença em oportunidades iguais para todos, uma noção presente no cotidiano dos estadunidenses em seus diferentes âmbitos, seja na cultura ou na economia. O autor também aponta para elementos culturais relacionados a esse mito especificamente e sua crença em melhorias vindouras, na esperança e na possibilidade de mudança. Todos esses sentimentos são desconstruídos de forma direta em muitos filmes *noir*, não somente em *Detour*, e são parte do sentimento de desilusão dos personagens, mas também o motivo pelo qual, fomentados pelo desespero, se envolvem nas piores situações possíveis.

“Para onde quer que se olhe em *Detour*, o sonho Americano, particularmente o de ficar rico, se transforma em pesadelo, e o Oeste – tradicionalmente a terra da oportunidade na mitologia americana – revela-se, na verdade, a terra dos sonhos despedaçados”<sup>14</sup> (Cantor, 2006 p. 141). Os sonhos de Al Roberts, diferente de seus companheiros de viagem Charles

<sup>12</sup> Texto no original: *strong sense of inevitability, as every step the hero takes to avoid his doom only brings him closer to it.*

<sup>13</sup> Texto no original: *In terms of technique, Ulmer makes use of many film noir conventions: voice-over narration, unusual camera angles, and an effective use of lighting that harks back to his training in the twenties.*

<sup>14</sup> Texto no original: *Everywhere one looks in Detour, the American dream, particularly of striking it rich, turns into a nightmare, and the West - traditionally the land of opportunity in American mythology - is revealed to be, in truth, the land of shattered dreams.*

Haskell Jr e Vera, não tem como principal motivação o dinheiro. Roberts é um pianista frustrado que tem como maior desejo formar uma família com sua namorada, o que não exclui o dinheiro dessa equação. Considerando esses pontos, é interessante como o filme de Ulmer, articula em seu roteiro as mitologias envolvendo o Sonho Americano, o Oeste, e que também envolvem ideias sobre masculinidades. Tudo isso para apresentar a ruína do protagonista cujos desejos não são alcançados, assim como acontece com Al Roberts, que quando consegue chegar à Califórnia, o seu maior sonho torna-se inalcançável.

Em outros três filmes do mesmo período, *The Killers* (1946), *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *Out of the Past* (1947), as cenas iniciais também apresentam estradas ou lugares na beira de uma estrada, com personagens solitários, que vivem em lugares de passagem, fugindo do passado de alguma forma. Em *The Killers* e *Out of the Past* eles assumem outro nome e tentam construir uma nova vida. Cabe destacar que todas as ambições desses personagens resultam em tragédias, são homens que vagam pelas paisagens estadunidenses e não se adaptam a nenhuma comunidade, eles vivem sozinhos com suas culpas e inabilidade para “criar raízes” (independente dos motivos).

O termo *male drifter*, utilizado por Mike Chopra-Gant (2006), é providencial para pensarmos não somente em Al Roberts, mas também em tantos outros personagens perdidos pelas paisagens estadunidenses com seus horizontes repletos de expectativas frustradas. Esse personagem que vaga pela paisagem, “incapaz de encontrar um lugar produtivo em uma sociedade civil, pode ser entendido como a destilação de ansiedades sobre as consequências que se seguiriam se a América não conseguisse colocar os veteranos em papéis produtivos no pós-guerra”<sup>15</sup> (2006, p. 151). No que concerne a uma sociedade capitalista e patriarcal, esses homens são considerados um problema para o país, como no filme *Boomerang!* (1947), em que um veterano que está de passagem pela cidade é acusado de um crime que não cometeu. Refiro-me, portanto, a pessoas que habitam a margem da sociedade e que não contribuem para a tal produtividade, nem com uma imagem de (hetero)normatividade familiar.

Referente ainda ao tema dos que vagam pelas paisagens e estradas do país, muito atrelados à tecnologia do automóvel, é necessário apontar os filmes sobre casais que abdicam de todas as convenções familiares para tentar uma outra vida, muitas vezes em fuga, alguns até cometendo crimes. A estrada nunca é símbolo de liberdade nessas histórias e o fim da jornada os leva à tragédia. Considerando um período anterior ao reconhecido como *noir*, vale mencionar o filme *You Only Live Once* (1937), de Fritz Lang, como uma história que apresenta os Estados Unidos como um país que não concede muitas oportunidades nem acredita em segundas chances. Outros filmes nesse estilo são *They Live By Night* (1948) e *Gun Crazy* (1950).

Se em *Detour*, “Ulmer retrata a América como uma terra de vagabundos solitários, sem-teto e perpetuamente em movimento”<sup>16</sup> (Cantor, 2006, p. 152), estes temas perpassam vários dos filmes *noir* do período, com personagens e situações diferentes, como em *Raw Deal* (1948) e *The Strange Love of Martha Ivers* (1946). Nesse último a personagem de Lizabeth Scott se questiona se talvez não deva ir para o Oeste, onde nunca foi, e questiona o personagem de Van Heflin sobre como é a região, ao que ele responde: “grande”. Para quem não tem onde ir, quer escapar de algo, que seja de uma situação atual, a imensidão do Oeste é novamente retomada como simbólica de um mundo de possibilidades.

<sup>15</sup> Texto no original: *unable to find a productive place in a civilian society can be understood as the distillation of anxieties about the consequences that would follow should America fail to settle veterans into productive postwar roles...*

<sup>16</sup> Texto no original: *Ulmer portrays America as a land of lonely drifters, homeless and perpetually on the move.*

Em *Detour*, a primeira imagem, enquanto se desenrolam os créditos iniciais, é uma estrada apresentada a partir de um veículo em movimento. “Nenhum mito na história Americana tem sido mais poderoso, mais invocado por mais presidentes, que o dos pioneiros avançando através do meridiano infundável”<sup>17</sup> (Gregg Gandin, s/p). Entendo que essa imagem é invocada para logo ser subvertida em seu significado usual. No momento em que os créditos acabam há um corte para Al Roberts caminhando na beira da estrada, nesse momento já bastante escurecida. A estrutura narrativa do filme não é cronológica, e a história é contada através da narração do protagonista e com a utilização de *flashbacks*. Al Roberts nos conta sua história enquanto está em um restaurante à beira da estrada, solitário, esperando o momento em que irá se confrontar com alguma consequência de acontecimentos passados.

O filme de Edgar Ulmer se passa quase inteiramente na estrada ou em interiores, como dentro do carro, de restaurantes à beira de estradas ou hotéis. Isso, por si só, já marca a transitoriedade dos espaços frequentados por Roberts e, devido aos acontecimentos, também demarca aos poucos a impossibilidade do protagonista de atingir seus desejos, especialmente, o de constituir uma família com a namorada, já residindo em Los Angeles.

O cinema de faroeste “projeta a visão de uma possibilidade sem limites, uma percepção de vistas infinitamente abertas tanto no espaço quanto no tempo” (Shohat; Stam, 2006, p. 173), o que não é o caso do *noir*. De forma geral, os planos abertos que vemos em muitos filmes são eliminados no espaço da cidade, considerando a verticalidade das grandes metrópoles, muito bem exploradas em filmes como *Naked City* (1948), de Jules Dassin, e *Force of Evil* (1948), de Abraham Polonsky. No entanto, é interessante perceber como a noção de possibilidades infinitas é eliminada mesmo em um filme de estrada como *Detour*, que tem como marca da paisagem uma horizontalidade oposta aos cenários das grandes cidades.

Paul Cantor (2006, p. 155) destaca que Ulmer representa a estrada na qual Roberts passa pela sua jornada como uma terra vazia: “... milhas e milhas de terreno árido e inóspito. Tudo o que o Roberts encontra em sua jornada para o Oeste são postos de gasolina, motéis, cafés a beira da estrada”<sup>18</sup>. O cenário é vazio, com exceção dos lugares de passagem à beira da estrada. Os personagens mesmo estando em movimento em um lugar amplo passam praticamente a história inteira confinados em interiores. Esse efeito de claustrofobia pode ser destacado também em outros momentos com o uso da luz e efeitos de bruma.

Na cena em que o casal sai do bar em que trabalha, em Nova York, e caminha pelas ruas vazias, ambos são envoltos por uma bruma espessa que impossibilita ver o que está em volta. Neste caminho, Al Roberts recebe a notícia de que sua namorada, com quem deseja casar, quer ir à Califórnia para tentar uma vida melhor. “Ele se percebe existindo em um isolamento sem amigos, um exílio claustrofóbico visualmente realçado pela neblina na rua Riverside”<sup>19</sup> (Erickson, 2004, p.27). Em *Detour* mesmo em espaços abertos, na rua, o sentimento de aprisionamento é mantido e a paisagem pode ser pensada como reflexo do mundo interior do personagem.

Como pondera Erickson (2004, p. 28), “na estrada é onde acontecem as coisas na América, e *Detour* expressa uma consciência de estrada pós Jack London e pré Jack

<sup>17</sup> Texto no original: *No myth in American history has been more powerful, more invoked by more presidents, than that of pioneers advancing across an endless meridian.*

<sup>18</sup> Texto no original: *[...] miles and miles of bleak and inhospitable terrain. All Roberts encounters on his journey west are gas stations, motels, roadside cafés [...].*

<sup>19</sup> Texto no original: *He perceives himself as existing in a friendless isolation, a claustrophobic exile visually enhanced by the fog on Riverside drive.*

Kerouac, como o espelho solitário da alma”<sup>20</sup>. Logo, partindo dessa percepção é possível entender o vazio da paisagem como representação visual, não só do isolamento dos personagens, mas das relações presentes no filme. Paul Cantor (2006) utiliza a expressão *vast wasteland* para caracterizar a jornada de Nova York para Califórnia, e considerando os possíveis significados da palavra, entender a paisagem do país como, não somente um lugar praticamente inabitado, mas pouco amigável, uma terra possivelmente arruinada ou onde não se pode produzir nada, é uma possibilidade de compreensão interessante para debater os possíveis questionamentos feitos pelo filme sobre os Estados Unidos e a cultura do país. Entendo que a maneira como Paul Cantor (2006) define a paisagem em *Detour* como *wasteland*, abre espaço para debater uma analogia desse espaço/paisagem pouco amigável, de acordo com o sentido que a própria noção de *wilderness* possui para as narrativas estadunidenses.

### ***Wilderness, o Mito da Fronteira e a ficção noir***

Para Mary Anne Junqueira (2018, pp. 80-81), *wilderness* tem dois significados, um positivo e outro negativo. No primeiro sentido é entendido como o lugar “onde a civilização que regula e ordena a vida está ausente. É onde o homem perde as referências que governam a vida”. Esse é o significado normalmente atribuído nos filmes de faroeste e também no cinema *noir*, quando o sentido da *wilderness* é ressignificado para o espaço urbano. Já no sentido positivo, relacionado a filósofos como Henry David Thoreau, por exemplo, se entende a *wilderness* “como o lugar de contemplação, da revelação, do encontro com o divino” (Junqueira, 2018, p. 81).

“Como muitos filmes *noir* sobre a estrada aberta, *Detour* representa a fronteira do Oeste como um deserto e a busca individual por liberdade como um círculo ou armadilha sem sentido”<sup>21</sup> (Naremore, 1998, p. 148). Durante o século XIX a palavra fronteira ganhou um significado específico. Segundo Greg Grandin, “*Frontier, border, boundary*. Essas palavras eram essencialmente intercambiáveis no começo dos anos 1800, na época da Compra da Louisiana. Elas eram utilizadas para indicar os limites e confins de um país”<sup>22</sup> (2019, s/p). No entanto, ao longo do século ela passou a significar culturas distintas, como sugere o próprio autor.

Junqueira (2018) considera que a palavra em inglês *border* se refere à linha geográfica de separação entre territórios, no entanto, *frontier*, tem um significado cultural, de uma divisão que separaria o que se entende por civilização e *wilderness*. Referente a *wilderness*, “a palavra indica qualidade, característica do sufixo – *ness*” (Junqueira, 2018, p. 85). Desta feita, o que se encontra lá, intocado, selvagem, deve ser domesticado a partir da visão romantizada pelas narrativas estadunidenses. Como antes apontando, essas narrativas serviram também para construir um tipo de homem que se aventura por esses territórios hostis e sobrevive.

O historiador Richard Slotkin (1992, p. 16) afirma que na construção idealizada, “o herói da fronteira fica entre os mundos opostos da selvageria e da civilização”<sup>23</sup> utilizando-se da violência, também romantizada no processo, para melhor enfrentar as

<sup>20</sup> Texto no original: *on the road is where things happen in America, and Detour expresses a post-Jack London, pre-Jack Kerouac consciousness of the road as the lonely mirror of the soul.*

<sup>21</sup> Texto no original: *Like a great many films noirs about the open road, Detour represents the western frontier as a desert and the quest for individual freedom as a meaningless circle or trap.*

<sup>22</sup> Texto no original: “*Frontier, “border, “boundary”. These words were essentially interchangeable at the beginning of the 1800s, at the time of the Louisiana Purchase. They were used to indicate the limits and confines of a country.*

<sup>23</sup> Texto no original: *the frontier hero stands between the opposed worlds of savagery and civilization.*

adversidades de um mundo inóspito e violento. Era nesse espaço que sua masculinidade era testada (Kimmel, 2005), sendo que sua sobrevivência garantiria essa legitimação, não só como homem, mas como homem branco. No caso do Mito da Fronteira, que abarca a noção de *wilderness* e também o modelo de masculinidade, a influência é tanta que “suas convenções características fortemente influenciou quase todos os gêneros de histórias de aventura no léxico da produção da cultura de massa, particularmente ficção científica e histórias de detetive”<sup>24</sup> (Slotkin, 1992, p. 25).

Inúmeros autores que pesquisam o cinema *noir* e a literatura policial estadunidense indicam a transposição de alguns elementos das narrativas do século XIX para as estradas e cidades do século XX. Megan Abbot (2002) discute sobre a influência dessas narrativas, das jornadas pela *wilderness*, ressignificadas na paisagem urbana industrializada, no entanto, abordando temas mais relacionados a esse contexto. Segundo a autora, diferente do modelo idealizado de homem solitário e livre no Oeste, não existe liberdade para o homem moderno.

No âmbito do contexto urbano abordado pela ficção policial estadunidense do início do século XX, incorporado pelo cinema *noir*, é possível mencionar alguns temas específicos. Segundo Robert Porfírio (2006), unindo-se à mencionada sensação de vulnerabilidade e de sentir-se perdido, a alienação é outra característica, na medida em que a maioria dos personagens mantem-se distante emocionalmente uns dos outros, sendo o detetive o seu epítome. Além disso, a noção de desenraizamento, com personagens vivendo à deriva, muitos habitando apenas lugares de passagem, como hotéis e bares em estradas. E cabe por último lembrar Eddie Muller (1998), quando afirma que no *noir* não é possível contar com a ordem, pois o caos é a existência constante nesse universo. Mesmo que um detetive resolva um crime, a sociedade permanece violenta e hostil, e a desordem é o cotidiano desses personagens que continuam neste mundo, sobrevivendo ou não.

“A venalidade do homem, a base do sistema, permeia a sociedade ocidental do século XX. Os homens no topo são ‘corrompidos’ pela riqueza, os policiais são ‘comprados’ e os homens comuns estão cansados e assustados”<sup>25</sup> (Porter, 1975, p. 415). Esses são temas frequentes nos filmes de faroeste: o dinheiro como corruptor do homem e conseqüentemente da sociedade que fica infestada pelo sentimento da ganância. Em dois faroestes de Anthony Mann como *Bend of the River* (1952) e *The Far Country* (1955), a história explora os efeitos do descobrimento de minas e do deslocamento de pessoas atrás de metais preciosos para enriquecer. Em ambos, esse movimento é apresentado como maléfico para a sociedade, acarretando corrupção e violência, com conseqüências sérias para os colonos que lá estavam. Muitos dos filmes *noir* e de faroeste, principalmente nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, apresentam discussões similares com personagens que também estão em disputa com uma sociedade essencialmente corrupta e violenta.

Neste sentido, é relevante apontar como o termo *wilderness* foi também pensado para esse contexto urbano e elaborado nas ficções de escritores como Dashiell Hammett, como no livro *Red Harvest*, publicado em 1929, e na construção da cidade *Personville/Poisonville*. “É importante notar que grandes cidades também foram qualificadas como *wilderness*: lugares onde os habitantes se sentem sozinhos em meio à multidão, fragmentados e desorientados, sem laços com a vida tradicional” (Junqueira,

<sup>24</sup> Texto no original: *its characteristic conventions have strongly influenced nearly every genre of adventure story in the lexicon of mass culture production, particularly Science fiction and detective story.*

<sup>25</sup> Texto no original: *Man’s venality, the basis of the system, permeates the society of the twentieth-century West. The men at the top are ‘corrupted’ by wealth, the cops are ‘bought’, and the average men are rendered tired and scared.*

2018, p. 81). Para sobreviver à corrupção e à violência da cidade “o detetive *hard-boiled* mantêm sua solidão e sua habilidade de violência para sobreviver em seus próprios termos em um sistema que deu errado”<sup>26</sup> (Porter, 1975, p. 414). Como o homem da fronteira, o detetive também segue leis próprias, e não as da “civilização”, para alcançar um mínimo de resolução para os crimes que investiga, embora isso nunca seja suficiente para conquistar alguma paz à cidade. Também como o homem da fronteira, as capacidades do protagonista característico desse tipo de ficção devem ser testadas e comprovadas (Krutnik, 1991).

Como lembra Megan Abbot (2002), a *wilderness* urbana nunca é construída como o espaço ideal para o homem, ele está sempre cercado de ameaças, seja referente a dinheiro como também aos relacionamentos. Nesse quesito, no que diz respeito aos testes enfrentados pelos homens na cidade, encontramos elementos interessantes para discutir como o *noir* não tem uma resposta única para a questão. De acordo com Paul Duncan (2000), o maior representante do herói estadunidense nas narrativas como representação do homem invulnerável é o *cowboy*. Um homem solitário, corajoso, disposto a andar por territórios desconhecidos e perigosos (Kimmel, 2005). Como lembra Hobsbawn (2013), essa figura legitimava um ideal de homem branco, anglo-saxão e protestante, disposto a disputar territórios que considerava seu por direito. Se o detetive é a figura que vai representar esse tipo de masculinidade e espaço do homem da fronteira, como mediador de dois mundos (Krutnik, 1991), não se pode dizer o mesmo sobre tantos outros personagens que sucumbem aos vícios na grande cidade.

Na medida em que um personagem como Sam Spade, em *The Maltese Falcon* (1941), é representante dessa masculinidade assertiva, violenta e invulnerável, Al Roberts, em *Detour*, “[...] continuamente nega a possibilidade de tomar qualquer atitude determinada, culpando tudo que acontece com ele, que o impede de atingir segurança, por alguma ‘força misteriosa’ insondável”<sup>27</sup> (Krutnik, 1991, p. 126). Da mesma forma que Swede, em *The Killers*, que espera sua morte no início do filme, deitado em sua cama da pensão onde vive. Swede demonstra ter consciência da possível chegada daqueles que vão lhe matar e de seu entendimento de que nunca poderá criar raízes, elementos que são marcados pelos lugares que frequenta, o posto de gasolina onde trabalha e o quarto de pensão onde dorme, dois lugares de passagem.

Diferente dos pioneiros vagando pela paisagem com uma postura “civilizatória” na *wilderness*, figuras como Al Roberts só vagam. Segundo Paul Duncan (2000), outra característica do *cowboy* é que além de viajante na paisagem, ele é um espírito livre. Nesse ponto, vale retomar a afirmação de Abbott (2002) de que não existe liberdade para o homem moderno, não importa quem ele seja, nem como enfrenta as adversidades das cidades e estradas do país, seja ele Sam Spade ou Al Roberts, nenhum é um “espírito livre”.

Desta forma, me parece possível essa relação entre a *wilderness* presente no faroeste e no meio urbano. E a *wilderness* como o “lugar da penúria, da solidão e do pecado” (Barbosa, 1998) reflete os sentimentos que todo protagonista do *noir* carrega de alguma maneira. No caso de Roberts, que queria ser uma pianista no Carnegie Hall e formar família com sua namorada, ele encontra uma paisagem vazia que lhe oferece apenas morte. E nesse sentido, entendo que Ulmer dialoga com as narrativas nacionais para que a cada passo da história elas sejam subvertidas de seu sentido mítico. “Os norte-

<sup>26</sup> Texto no original: [...] *the hard-boiled dick maintains his solitude and his skills of violence in order to survive on his own terms in a system gone awry.*

<sup>27</sup> Texto no original: *continually disavows the possibility of taking any determinate action, blaming everything that happens to him, that prevents him from achieving security, upon some unfathomable “mysterious force”.*

americanos construíram um épico, no qual o homem simples sai do Leste à procura de novas oportunidades no Oeste” (Junqueira, 2003, p. 11). O Oeste deixa de ser o horizonte de expectativas legitimado pelas narrativas do século XIX e o Sonho Americano é desconstruído na medida em que a história se desenrola para o desfecho.

“E, acima de tudo, Roberts deve seguir em movimento. Para ele, a vida na América se tornou uma jornada interminável, e, assim que o filme termina, ele é pego por um carro de polícia que está passando”<sup>28</sup> (Cantor, 2006, p. 155). Assim como Swede, em *The Killers*, Jeff Bailey, em *Out of the Past*, e Frank Chambers, em *The Postman Always Rings Twice*, a jornada é interrompida, inacabada, seja pela morte ou prisão. As tentativas de escapar do passado, de encontrar uma nova vida, de tentar a sorte, não são bem-sucedidas em uma terra que não oferece tantas oportunidades assim. Nas histórias do cinema *noir* não parece existir um interesse por parte de inúmeros roteiristas em legitimar a imagem dos Estados Unidos como “terra das oportunidades”. No *noir*, não existe a recompensa para o esforço individual.

“Em todas as suas viagens, no entanto, ele vai a lugar nenhum”<sup>29</sup> (Naremore, 2008, p. 145). O que Al Roberts encontra em sua jornada, além da paisagem vazia, são pessoas gananciosas, motivadas por seus próprios interesses e que não confiam em outras pessoas (principalmente no caso de Vera). Não existe outra opção para os personagens de *Detour*, mas também do *noir*, do que continuar em suas jornadas. A paisagem violenta e hostil desses filmes difere do discurso de outros tipos de história que celebravam certas narrativas nacionais. Como Chopra-Gant (2006) lembra, o *noir* não deve ser lido como representação de um clima generalizado de pessimismo do período, considerando que até mesmo os filmes de maior sucesso de bilheteria possuíam um discurso oposto. No entanto, ele pode ser entendido como um contraponto importante que coloca em discussões certos mitos muito celebrados pelo cinema estadunidense desde o seu início. O deslocamento para os espaços urbanos e estradas pelo país também conferiu novos significados às figuras que vagam pelo território, pessoas que não possuem a mesma crença no Sonho Americano, e uma descrença que aumentou ao longo dos anos dos séculos XX e XXI.

### Considerações finais

No cinema estadunidense é bastante comum, até os dias de hoje, filmes em que o protagonista, em muitos casos veteranos de guerra, é apresentado como um homem desenraizado e/ou sem rumo. Em alguns casos da segunda metade do século XX é possível citar filmes como *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *First Blood* (1982), de Ted Kotcheff, *You Were Never Really Here* (2017), de Lynne Ramsay, e *Leave No Trace* (2018), de Debra Granik, como exemplos. Independentemente de suas motivações, esses são personagens que não se sentem como parte das comunidades em que vivem e/ou se encontram, alguns acometidos por traumas de guerra, geralmente personagens marcados pela solidão, que não encontram saída para o modelo de sociedade na qual vivem.

As discussões sobre desenraizamento conectado à paisagem estadunidense, seja deserto ou cidade, assumiu diferentes formas ao longo da história do cinema, mas nunca deixou de estar presente. Em filmes de estrada como *The Hitch-Hiker* (1953), de Ida Lupino, *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, e *Duel* (1971), de Steven Spielberg, a

<sup>28</sup> Texto no original: *And, above all, Roberts must always keep moving. For him, life in America has turned into an endless journey, and, as the film concludes, he is being picked up by a passing police car.*

<sup>29</sup> Texto no original: *For all his travels, however, he goes nowhere.*

estrada é apresentada como um lugar perigoso, ou como uma prisão em *Vanishing Point* (1971), de Richard Sarafian, e *Thelma and Louise* (1991), de Ridley Scott. A horizontalidade da paisagem e os planos abertos da estrada vazia não oferecem nenhuma liberdade ou esperança. Os personagens permanecem confinados ao interior dos carros sem possibilidades futuras ou morrem pelas mãos de outros, como no caso de *Easy Rider*. Muitos dos filmes mencionados acima são diferentes em relação aos apresentados anteriormente no texto, entretanto, eles apresentam em comum certos sentimentos e diálogos com relação a narrativas do país.

No livro *Nomadland*, a autora Jessica Bruder (2021, p. 7) afirma que a estrada pode representar esperança, no sentido de indicar um seguir em frente: “Um senso de oportunidade, grande como o próprio país. Uma profunda convicção de que o melhor virá. Está bem à frente, na cidade seguinte, no beco seguinte, na oportunidade seguinte de encontrar com um desconhecido”. Tal afirmação me parece interessante pelo sentido histórico que assume com relação às narrativas nacionais estadunidenses. Relações essas, que não são estranhas nem ao livro de Bruder, e nem à sua adaptação para o cinema por Chloe Zao, em 2020.

O filme *Nomadland* é uma versão ficcional de um livro que resulta de uma reportagem sobre pessoas que vivem em veículos nos Estados Unidos, e do aumento desse movimento com a crise econômica de 2008. A crença no Sonho Americano para essas pessoas, tanto no livro quanto no filme, não é mais uma realidade, devido às circunstâncias particulares de uma sociedade extremamente desigual, elas vivem em suas casas de quatro rodas. A descrença neste modelo de sociedade me parece assumir dimensões diferentes atualmente. De acordo com Lawrence Samuel (2012) o mito do Sonho Americano sobreviveu mesmo com as crises ao longo dos anos, porém, no final do século XX ele é mais visto como uma ilusão, o que fica claro em várias declarações presentes no livro de Bruder.

Na obra fílmica *Nomadland*, a relação com a história do país fica clara também através de uma afirmação da irmã da protagonista: “Você sabe, eu acredito que o que os nômades estão fazendo não é tão diferente do que os pioneiros fizeram. Eu acho que Fern é parte de uma tradição americana”<sup>30</sup>. No entanto, as diferenças são abismais e não se resumem ao tempo histórico, considerando as diferentes motivações daqueles que rumaram para o Oeste e aqueles a quem só restou a opção de seguir em movimento. Neste caso, a esperança da estrada assume a conotação de última chance.

No caso dos filmes *noir* discutidos ao longo deste texto, alguns desses questionamentos extrapolaram seu período e se tornaram mais evidentes no final do século XX. Seja a crítica a um modelo de sociedade, ao capitalismo, e aos mitos legitimados pelas narrativas nacionais. Com preocupações próprias do seu tempo histórico e apresentando um viés crítico, mesmo inseridos nos estúdios de Hollywood, instituições bastante responsáveis por fazer exatamente o contrário. No cinema *noir*, os protagonistas, na maioria homens brancos, se veem diante de uma sociedade modificada e que não corresponde, não somente à sociedade anterior à Guerra, mas também ao modelo contido nos mitos que celebram, principalmente, o mérito, o esforço e o trabalho. No cinema *noir* o país não é representado como uma terra de oportunidades. Esses são filmes que já apresentam, na década de 1940, questões fundamentais acerca da história do Estados Unidos e que se tornariam preocupações relevantes no século XXI. São questionamentos que se direcionam às pessoas que trilham à margem da norma social do período, seja em relação à família e também ao trabalho, ou mesmo para aqueles que desejam se enquadrarem à norma e se encontram diante de uma realidade diferente da

<sup>30</sup> Texto no original: *You know, I think that what the nomads are doing is not that different than what the pioneers did. I think Fern's part of an American tradition.*

proposta pelo mito e um mundo hostil aos que não vivem de acordo. No caso, é preciso apontar que essas discussões eram limitadas pelo Código de Produção, que censurava a abordagem de certos temas do cinema da época, principalmente, os relativos a questões morais; mesmo assim, é possível reconhecer muitas discussões relevantes para uma sociedade em constante mudança.

No caso dos protagonistas, é possível notar sentimentos de desconforto, frustração, desespero, enquanto buscam por algo inatingível, seja pelo desejo de exercer o papel de provedor familiar ou de busca por caminhos mais fáceis para obter poder e dinheiro. Nesse quesito, é importante lembrar que a questão racial influencia fortemente o modo como esses homens entendem o seu lugar na sociedade (como direito) e como sentem esse espaço questionado, por qualquer pessoa diferente. Esses homens, alguns sem família, trabalho ou casa, muitas vezes nem tem um objetivo traçado, como Frank Chambers em *The Postman Always Rings Twice*, que se considera incapaz de se estabelecer, ou Stanton Carlisle, de *Nightmare Alley*, que gosta de estar em constante movimento. E mesmo os que tem um objetivo, como Al Roberts, se veem diante da impossibilidade da realização do sonho. Em todos os filmes aqui lembrados a paisagem estadunidense apresenta-se como um importante pano de fundo para as ações, dialogando com sua construção simbólica e mítica, apresentada em sua imensidão natural, no entanto, ela parece ser percebida mais como um espaço de perdição e violência, do que de variadas oportunidades para aqueles que vagam por ela.

## Referências

- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.
- Abbott, M. E. (2002). *The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hardboiled Fiction and Film Noir*. Palgrave Macmillan.
- Barbosa, J. L. (1998). Paisagens Americanas. *Revista Espaço e Cultura*. (5, jan-jun), s/p. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6315>
- Baudrillard, J. (2010) *America*. Verso.
- Bruder, J. (2021). *Nomadland*. Editora Rocco.
- Cantor, P. A. (2006). Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's Detour. Conard, Mark T. (Ed.). *Philosophy of Film Noir*. (pp.139-162) The University Press of Kentucky.
- Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. I.B. Tauris Publishers.
- Dassin, J. (Diretor). (1948). *The Naked City* [Filme]. Mark Hellinger Productions; Universal International Pictures.
- De Toth, A. (Diretor). (1948). *Pitfall* [Filme]. Regal Films.
- Dixon, W.W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh University Press.
- Duncan, P. (2003). *Noir Fiction: Dark Highways*. UK: Pocket Essentials, 2003.
- Erickson, G. (2004). Fate Seeks the Loser: Edgar G. Ulmer's Detour (1945). Silver, Alain; Ursini, James (Ed.). *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes* (pp.25-32). Limelight Editions.
- Garnett, T. (Diretor). (1946). *The Postman Always Rings Twice* [Filme]. MGM.
- Goulding, E. (Diretor). (1947). *Nightmare Alley* [Filme]. Twentieth Century Fox.
- Grandin, G. (2019). *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*. Henry Holt and Company.

- Granik, D. (Diretora). (2018) *Leave no Trace* [Filme]. BRON Studios; Topic Studios; Harrison Procutions; Reisman Productions; Still Rolling Productions.
- Hobsbawn, E. (2013). O caubói americano: um mito internacional? Hobsbawn, Eric (Ed.). *Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no século XX* (pp.310-330). Companhia das Letras.
- Hopper, D. (Diretor). (1969) *Easy Rider* [Filme]. Pando Company Inc.; Raybert Productions.
- Huston, J. (Diretor). (1941) *The Maltese Falcon* [Filme]. Warner Bros.
- Junqueira, M. A. (2018) *Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativas da Nação (1776-1900)*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Kazan, E. (Diretor). (1947) *Boomerang!* [Filme]. Twentieth Century Fox.
- Kerr, P. (2006). Out of What Past? Notes on the B film noir. Silver, Alain; Ursini, James (Ed.). *Film Noir Reader* (pp.107-128). Limelight Editions.
- Kimmel, M. (2005). The Cult of Masculinity: American Social Character and the Legacy of the Cowboy. Kimmel, Michael (Ed.). *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities* (pp.91-104). State University of New York Press.
- Kotcheff, T. (Diretor). (1982.) *First Blood* [Filme]. Anabasis N.N.; Cinema 84; Elcajo Productions.
- Krutnik, Frank. (1991) *In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity*. Routledge.
- Lang, F. (Diretor). (1937). *You Only Live Once* [Filme]. Walter Wanger Productions.
- Lewis, J. (Diretor). (1950). *Gun Crazy* [Filme]. King Brothers Productions.
- Lupino, I. (Diretora). (1953). *The Hitchhiker* [Filme]. The Filmmakers.
- Mann, A. (Diretor). (1952). *Bend of the River* [Filme]. Universal International Pictures
- Mann, A. (Diretor). (1954). *The Far Country* [Filme]. Universal International Pictures.
- Milestone, L. (Diretor). (1946). *The Strange Love of Martha Ivers* [Filme]. Hal Wallis Production.
- Montgomery, R. (Diretor). (1947). *Ride the Pink Horse* [Filme]. Universal International Pictures.
- Muller, E. (1998). *Dark City: The Lost World of Film Noir*. Titan Books.
- Naremore, J. (1998). *More Than Night: Film Noir in its contexts*. University of California Press.
- Oliver, K. & Trigo, B. (2003). *Noir Anxiety*. University of Minnesota Press.
- Polonsky, A. (Diretor). (1948). *Force of Evil* [Filme]. Enterprise Productions; Roberts Pictures Inc.
- Porfirio, R. (2006). *No Way Out: Existential Motifs in Film Noir*. Silver, A. & Uusini, J. (Ed.). *Film Noir Reader*. Limelight Editions.
- Porter, J. C. (1975). The End of the Trail: The American West of Dashiell Hammett and Raymond Chandler. *The Western Historical Quarterly*, 6 (4), 411 – 424.
- Ramsay, L. (Diretora). (2019). *You Were Never Really Here* [Filme]. Why Not Productions; Film4; Bristish Film Institute (BFI).
- Ray, N. (Diretor). (1948). *They Live by Night* [Filme]. RKO.
- Samuel, L. R. (2012). *The American Dream: A Cultural History*. Syracuse University Press.
- Sarafian, R. (Diretor). (1971) *Vanishing Point* [Filme]. Cupid Productions.
- Schatz, T. (1999). *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. University of California Press.
- Scorsese, M. (Diretor). (1976). *Taxi Driver* [Filme]. Columbia Pictures; Italo/Judeo Productions; Bill/Phillips.
- Scott, R. (Diretor). (1991). *Thelma and Louise* [Filme]. Pathé Entertainment; Percy Main; Star Partners III Ltd.
- Shohat, Ella; Stam, Robert. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Cosac Naify.

- Siodmak, R. (Diretor). (1946). *The Killers* [Filme]. Mark Hellinger Productions.
- Slotkin, Richard. (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press.
- Spielberg, S. (Diretor). (1971) *Duel* [Filme]. Universal.
- Studlar, Gaylyn. (2013). The Corpse on Reprieved: Film Noir's Cautionary Tale of "Tough Guy" Masculinity. Spicer, Andrew; Hanson, Helen (Ed.). *A Companion to Film Noir* (pp.369-386). Wiley Blackwell.
- Tourneur, J. (Diretor). (1947). *Out of the Past* [Filme]. RKO.
- Ulmer, E. G. (1945). *Detour* [Filme]. PRC.
- Ulmer, E. G. (Diretor). (1934). *The Black Cat* [Filme]. Universal Pictures.
- Wyler, W. (Diretor). (1946). *The Best Years of Our Lives* [Filme]. The Samuel Goldwin Company.
- Zao, C. (Diretor). (2020). *Nomadland* [Filme]. Cor Cordium Productions; Hear/Say Productions; Highwayman Films.