

ESTÉTICA *NOIR* NA PRIMEIRA TEMPORADA DE *TRUE DETECTIVE*

NOIR AESTHETICS IN THE FIRST SEASON OF TRUE DETECTIVE

Christian Hugo Pelegrini¹

Mariana Lemos Schwartz²

RESUMO O artigo analisa a primeira temporada da série estadunidense *True Detective* (HBO, 2014-), à luz dos traços formais e temáticos da estética do cinema *noir*. O estudo recorre a procedimentos de análise textual para expor escolhas criativas envolvidas na realização da série. Para nossa fundamentação, buscamos primeiramente uma breve revisão dos aspectos da estética *noir* atualizados pela série. Em seguida, uma análise dos aspectos narrativos demonstra como a série empreende novas figurativizações para tropos característicos dos filmes *noir*. Por fim, uma análise dos aspectos visuais indica como uma série passada em ambientes rurais e com muitas ações dramáticas diurnas reconstrói a essência da iconografia do *noir*. A conclusão da reflexão aponta o modo como a estética *noir* emerge das escolhas criativas como uma manifestação dos elementos diegéticos.

PALAVRAS-CHAVE *Noir*; Narrativa; Estilo; Série televisiva; *True Detective*.

ABSTRACT *The paper analyses the first season of True Detective (HBO, 2014-), in the light of the thematic and formal features of a film noir aesthetics. The study uses textual analysis procedures to expose the creative choices involved in the realization of the series. For our reasoning, we first seek a brief review of the aspects of noir aesthetics updated by the series. Then, an analysis of the narrative aspects demonstrates how the series undertakes new figurations for characteristic tropes of film noir. Finally, an analysis of the visual aspects indicates how a series set in rural environments and with many daytime*

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do IAD-UFJF.

² Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior (Portugal).

dramatic actions reconstructs the essence of the noir iconography. The conclusion of the reflection points out how the noir aesthetic emerges from the creative choices as a manifestation of diegetic elements.

KEYWORDS Noir; Narrative; *Style*; TV series; True Detective.

INTRODUÇÃO

Não é preciso buscar muito para encontrar filmes ou séries cômicas e mesmo desenhos animados que fazem paródias do cinema *noir*. Trata-se de uma referência bastante recorrente na cultura *pop* e isso é um sintoma do espaço que tais filmes e sua estética ocupam no imaginário contemporâneo. No entanto, além de sua presença como objeto de paródia, construindo o efeito cômico dos estilemas e dos tropos narrativos, o *noir* persiste também como configuração estética em si mesmo, atualizada em textos audiovisuais.

A relação do *noir* com a ficção seriada televisiva tem um longo histórico. Se a ficção seriada da TV já era devedora dos modelos narrativos do cinema clássico, as séries procedurais³ feitas para a TV já repetiam muitos elementos característicos do *noir* desde o início da indústria (SANDERS, 2013). Séries como *Dragnet* (NBC, 1967-1970) e *The Untouchables* (ABC, 1959-1963) se equilibravam entre elementos formais do cinema *noir* e os limites do que era possível exibir na TV.

Se fizermos um levantamento de produções seriadas desde a década de 1950, observaremos muitos títulos que recapitulam imagens e temas do *noir*, manifestados de formas mais explícitas ou mais difusas, com maior ou menor grau de maneirismo. Mesmo em anos recentes, a apropriação da estética *noir* pelas narrativas seriadas se concretizou em títulos tão diversos quanto as suas reapropriações estilísticas e narrativas do cinema. Séries como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Dexter* (Showtime, CBS, 2006-2013), *Fargo* (FX, 2014-2017) e tantas outras construíram códigos peculiares de reapropriação da estética aqui discutida.

Diante do interessante exercício criativo de atualização da estética *noir*, nossa análise se volta justamente para um destes casos, buscando explicitar os mecanismos e recursos de produção de sentido mobilizados na constituição de uma narrativa *noir*. O objeto em análise é a primeira temporada da série estadunidense *True Detective* (HBO, 2014-), escrita por Nic Pizzolatto, dirigida por Cary Joji Fukunaga e produzida pelo canal *premium* HBO. A análise visa explicitar como uma produção contemporânea depura aspectos visuais do cinema *noir*,

³ Termo atribuído a séries que apresentam, na maioria das vezes, episódios “autoconclusivos” e independentes, caracterizadas, portanto, pelo “caso da semana”. Geralmente abordam temas policiais, jurídicos e médicos.

criando nuances e representações atualizadas para os seus elementos visuais e narrativos mais comuns.

A primeira temporada de *True Detective*, embora referida na mídia e pelo público como drama policial, *Southern Gothic*⁴, suspense ou, mais diretamente, como *neo noir*, narra uma história em que os elementos do *noir* não ocorrem como recursos de um código de gênero; ao contrário, o *noir* emerge dos elementos diegéticos, com relações de representação muito frescas e particulares. Nossa investigação se orienta no sentido de dar relevo a essas formas significantes peculiares. Após uma breve síntese dos elementos mais pertinentes da estética *noir*, a análise se volta para a dimensão narrativa com o intuito de contrapor as escolhas feitas pelos profissionais envolvidos em sua criação com a forma narrativa do *noir*. Em seguida, analisamos a dimensão visual da série e como ela atualiza estilemas do *noir* clássico.

NOIR

Para os limites deste artigo, uma explanação aprofundada sobre o que é “*noir*” é inviável. Há uma vasta bibliografia sobre o tema que certamente é acessível a quem queira um estudo mais denso sobre o *noir* e suas características. No entanto, para garantir a organicidade de nossa reflexão, uma síntese sobre o tema permitirá um melhor embasamento nas análises que virão.

Não há consenso acerca da natureza categórica do filme *noir* (GUIMARÃES, 2014). Enquanto a querela sobre tratar-se de um gênero (MASCARELLO, 2006) ou de um estilo ou mesmo de um movimento cinematográfico (PORFÍRIO, 2013) não parece pertinente à nossa análise, cabe resguardar a existência de um conjunto de filmes reconhecido por grande parte da crítica como sendo “filmes *noir*”. Marcelo Bulhões explica que:

o que historicamente é conhecido como *film noir* procede da designação de críticos franceses a um ciclo de filmes americanos cujo auge se deu entre os anos de 1941 e 1958. Tais filmes só foram exibidos na França no período praticamente posterior à segunda grande guerra, uma vez que o país havia sido privado durante quase cinco anos da exibição de filmes americanos. Desprestigiado nos Estados Unidos, o filme *noir* seria apreciado pela crítica francesa de meados dos anos 40 e pela geração do *Cahiers du Cinema*, de fim dos anos 50, por cineastas e críticos como Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre outros (BULHÕES, 2011, p. 67).

O *noir* é um registro ficcional sobre as manifestações do mal na natureza humana. Não um mal sobrenatural, mas um mal causado pela corrupção de princípios morais. Mascarello (2006) aponta que o crime é o elemento central da narrativa *noir*. Esse tema pode ser

⁴ *Southern Gothic* é o rótulo associado a uma linha específica de literatura do sul dos Estados Unidos.

entendido como campo simbólico para a problematização do mal-estar estadunidense do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social, mas que também já aparecia na literatura *hard-boiled*⁵ a década de 1930). No *noir*, há um tratamento peculiar do desejo sexual e dos relacionamentos sexuais, assim como um conjunto distintivo de personagens-tipo masculinos e femininos e um repertório característico de traços, ideais, aspectos e formas de comportamento do homem e da mulher. Segundo Silver e Ward⁶,

o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra. Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra (SILVER; WARD apud MASCARELLO, 2006, p. 181).

Guimarães (2014) afirma que é inegável o fascínio exercido pelo *noir* até hoje sobre cineastas, autores, artistas, espectadores e leitores. A mística em torno do *noir* continua presente no espaço contemporâneo e nos instiga a observar como as constantes estéticas desse tipo de ficção são retomadas na cena atual.

Para Mascarello (2006), a produtividade do *noir* é notória e a principal causa de sedução exercida por esse fenômeno é a contínua crise do masculino na contemporaneidade. A respeito do ponto de vista narrativo e estilístico, Mascarello (2006) constata (*grosso modo*) que a literatura policial e o cinema Expressionista alemão contribuíram com boa parte dos elementos mais salientes do *noir*. No que tange à estética narrativa, o *noir* se apropria de aspectos formais do Expressionismo ao engendrar tramas complexas, labirínticas, que desnorteiam o espectador e contribuem sobremaneira para a sua sensação de vulnerabilidade diante de um mundo implacável. A desorientação, nesse sentido, tensiona a estética narrativa do *noir* com o cinema clássico que o gestou.

Se no cinema clássico os princípios da cognoscibilidade e da comunicabilidade (BORDWELL, 2005) visavam que o espectador soubesse tudo o que era necessário acerca

5 O termo *hard-boiled literature*, frequentemente associado à estética *noir*, se refere a uma literatura policial de estilo realista, com violência crua e acentuada e povoada com personagens durões do submundo do crime.

6 SILVER, A.; WARD, E. (orgs.). *Film noir: An encyclopedic reference to the American style*. Woodstock: The Overlook Press, 1979.

da história, a narrativa *noir*, por outro lado, se apoiava em lacunas no conhecimento dos personagens e, principalmente, do espectador. Nesse contexto, os tropos da dimensão narrativa (as mentiras, as traições e as dissimulações) espelham as sombras da dimensão visual. Às lacunas sobre os fatos que se desenrolam, somam-se recursos que minam a compreensão ou a dificultam, como os *flashbacks* e a narração em voz *over* de um personagem, sempre abrindo margem a uma narração não confiável. Como aponta Nogueira, a narração em voz *over*, lugar-comum do *noir*, relata o decurso dos acontecimentos que conduziram o personagem “à penúria definitiva e na qual ele expõe a sua vulnerabilidade, de forma confessionalmente minuciosa ou cinicamente distanciada, aceitando resignadamente o seu destino tragicamente implacável ou rindo nervosamente das suas fraquezas” (2010, p. 33).

Bulhões (2011) expõe que, na narrativa *noir*, ao contrário da narrativa de enigma (que parte de um crime e o processo de sua resolução é concebido por uma mente privilegiada), o detetive lança mão de sua força física e está metido dos pés à cabeça num mundo desprezível. Ao invés de decifrar um crime já acontecido, estando o detetive resguardado de qualquer risco, na trama *noir* as ações criminosas estão em pleno processo no desenrolar da narrativa, e o detetive, vulnerável, luta para se safar de um mundo perigosamente escorregadio.

Nogueira discorre sobre o anti-herói,

indeciso entre o bem e o mal, atormentado por uma culpa devoradora, em busca de redenção, mas enredado numa qualquer trama que só agudiza o seu cinismo, a sua solidão, o seu desencanto e, nas mais das vezes, a sua perdição, com a sua gabardina, fato e chapéu inconfundíveis (NOGUEIRA, 2010, p. 33).

O protagonista do *noir*, longe de um ideal de heroísmo e pureza, possui, assim como os seus oponentes, a malandragem das ruas. O protagonista pode ser tão cruel e manipulador quanto aqueles que tentam subjugar-lo, destarte, não cai em golpes e trapaças por ser, ele mesmo, alguém capaz de trapacear.

Nas personagens femininas, o *noir* corporifica a crise da masculinidade. Para Nogueira,

como responsável principal dessa trama encontramos a *femme fatale*, sensual e impecavelmente vestida, tão bela quanto perigosa, tão sedutora quanto letal, tão impulsiva quanto calculista, capaz de entretecer o destino do protagonista num vórtice de paixão, traição e manipulação constante que só a morte pode parar (NOGUEIRA, 2010, p. 33).

Essa mulher, que vai na contramão das personagens femininas usualmente representadas no cinema clássico, é forte e ameaçadora, recorrendo à sedução e à ilusão para concretizar seus intentos.

Dentre os elementos estilísticos do *noir*, Mascarello (2006) aponta a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da

perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* que, segundo o autor, é o enquadramento *noir* por excelência. Ainda sobre os elementos estilísticos, ressalta a série de motivos iconográficos como espelhos e janelas (que sobre-enquadram os motivos), escadas, relógios etc, assim como a ambientação na cidade à noite em ruas escuras e desertas.

De acordo com Nogueira, a fotografia em preto e branco, altamente contrastada, é um aspecto que se torna imediatamente perceptível no *film noir*:

Este tipo de fotografia cria fortes oposições de claro e escuro na iluminação dos espaços, essencialmente urbanos, onde os acontecimentos decorrem, contribuindo desse modo para o sublinhado dramático dos próprios eventos. Essas zonas de penumbra funcionam, de algum modo, como uma metáfora do universo social e moral que caracterizava estas histórias: a traição, o crime, o cinismo, o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia são alguns dos temas recorrentes nestas narrativas de enredo muitas vezes bastante cifrado. O lado sombrio das personagens torna-se, ironicamente, através deste jogo de penumbras, o seu lado mais exposto e, paradoxalmente, transparente (NOGUEIRA, 2010, p. 32).

Jerold J. Abrams comenta que todos os grandes filmes *noir* revelam a seguinte tensão: “o avanço da civilização, em nome da libertação dos anos das trevas do passado, traz consigo a alienação, a fragmentação social e a individuação que dissolve primeiro a comunidade, então a família e, finalmente, até mesmo o nosso senso de humanidade” (2012, p. 212). Para alcançar esses efeitos de fragmentação, individuação e alienação, o *noir* recorre, com frequência, ao grande centro urbano, de “vidro e aço”, afundando o personagem no anonimato da multidão.

Os elementos que caracterizam a estética *noir* nem sempre são utilizados em conjunto, ou da forma exata como apareciam nos filmes *noir* da década de 1950. A reapropriação de tais elementos ocorre com resultados muito interessantes quando recombinaos. Um exemplo é o filme *Fargo* (Joel Coen; Ethan Coen, 1996), longa-metragem que se passa no gélido norte dos Estados Unidos. Segundo Abrams (2012), ao assistir ao filme, o espectador sente um estranho sentimento de estar em um lugar que na verdade não é um lugar, é um “lugar-nenhum”. O que domina a tela é o branco e quase não percebemos toques humanos na paisagem. Esse contexto da história atua revelando nossa situação existencial moderna de uma maneira completamente nova, mas ainda assim muito “*noir*”. Em *Fargo*, o “não-visto” das sombras assume uma manifestação completamente diferente, deixando de ser a ausência de luz e passando a ser representado pela brancura ofuscante da neve (Figura 1).



Figura 1 - Frame do filme *Fargo*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=h2tY82z3xXU>

A respeito do termo *neo noir*, Mark Conard (2007) esclarece que se refere a qualquer filme posterior ao período *noir* clássico (1941-1958) que apresenta os temas e a sensibilidade do gênero em questão. Como o gosto por esse gênero e o desejo dos cineastas por fazer filmes *noir* não mostraram nenhum sinal de declínio, são muitas as produções cinematográficas consideradas *neo noir*. Apesar de não lançarem mão exatamente das mesmas características dos filmes produzidos naquele período, essas produções apresentam a mesma alienação, pessimismo, ambivalência moral e desorientação de seus precursores. Conard salienta que os filmes *neo noir*, em alguns aspectos, parecem mais capazes de incorporar a perspectiva *noir* do que os “originais”. Isso ocorre devido ao fato do termo *film noir* ter sido empregado retroativamente, descrevendo um ciclo de filmes que já havia acontecido.

Essa classificação retroativa não permitiu aos cineastas do período clássico compreender inteiramente o significado da cinematografia à qual eles contribuíram. Por outro lado, os cineastas *neo noir* entendem o significado do *noir* e trabalham conscientemente dentro de sua perspectiva. Além disso, devido a um menor controle da censura após os anos 1950 e à introdução da classificação indicativa, os cineastas *neo noir* possuem maior liberdade de criação. Antigamente, censurava-se crimes que não fossem punidos, mas os criminosos *neo noir* podem e, frequentemente, têm sucesso, assim como na vida “real” (CONARD, 2007).

NOIR E TRUE DETECTIVE

Essa constelação de características citadas por Mascarello (2006), Bulhões (2011), Abrams (2012) e Conard (2007) pode ser observada na primeira temporada de *True Detective*. Ainda que a série tenha tido, até o momento em que este trabalho é escrito, três temporadas, nossa análise limita-se à primeira. Do ponto de vista metodológico, o fato de *True Detective* ser uma antologia⁷ nos permite abordar cada temporada isoladamente, sem prejuízo para a reflexão.

Dividida em oito episódios de 60 minutos de duração, a primeira temporada foi escrita por Nic Pizzolatto, dirigida por Cary Joji Fukunaga e protagonizada por Matthew McConaughey e Woody Harrelson. A história se passa no estado de Louisiana (EUA), onde a dupla de detetives composta por Rustin Cohle (Matthew McConaughey) e Martin Hart (Woody Harrelson) investiga um assassinato macabro. Após alguns anos, a solução do caso passa a ser investigada por outros detetives.

Em 1995, Cohle é um detetive sério, introspectivo e pessimista, vive sozinho após o falecimento da filha e a dissolução do seu casamento, é um ótimo investigador que sofre devido a traumas do passado. Hart, por outro lado, é extrovertido, brincalhão e mulherengo, mora com a sua esposa Maggie (Michelle Monaghan) e suas duas filhas, e busca não viver apenas em prol do trabalho como Cohle.

Trata-se de uma produção na qual todos os elementos foram trabalhados com preciosismo. A primeira temporada obteve grande sucesso entre o público e a crítica e tornou-se um dos maiores sucessos da HBO nos últimos anos. De acordo com Guilherme Haas (2014), foi a série estreante com maior audiência na HBO desde 2001, somando uma média de 11 milhões de espectadores. Além disso, recebeu, no *Creative Arts Emmy*, os prêmios de melhor elenco de série dramática, melhor fotografia de série com câmera única, melhor design de abertura e melhor maquiagem não-protética para série de câmera única; ademais, recebeu indicações a outros prêmios, por exemplo, melhor minissérie ou filme feito para TV, no Globo de Ouro.

Em sua dimensão narrativa, a temporada de *True Detective* recupera certos aspectos formais do *noir* ao optar por uma trama que subverte a cronologia dos fatos narrados. Na história, há três períodos temporais bastante distintos: 1995, quando ocorrem os assassinatos e a investigação é iniciada; 2002, quando a dupla de detetives se desentende e rompe a parceria; e, finalmente, 2012, quando o trabalho de investigação de 1995 é objeto de uma auditoria da polícia. Tais períodos, mais claramente identificáveis após se assistir a toda a temporada, são fragmentados e embaralhados pelo enredo. E tal embaralhamento ocorre sem que a narração seja generosa com quem a assiste.

Não há, nas cenas, marcadores temporais diegéticos confiáveis (calendários mostrados em detalhe ou manchetes de jornais) ou mesmo extra diegéticos (cartelas ou *letterings* com

7 Séries antológicas apresentam enredos e personagens diferentes em cada episódio ou temporada.

o ano da cena). Isso impele o espectador a fazer inferências nos primeiros episódios que o permitam, ao longo da temporada, a mobilizar esquemas mentais que organizam o fluxo de informação narrativa. Não obstante, essas inferências introduzem “sombras” sobre os fatos narrativos: tornam Cohle e Hart narradores não confiáveis, cujas perspectivas estão eivadas de ressentimento, vergonha e frustração com a investigação original e com os fatos que a sucederam. Ao espectador, cabe enxergar as relações de causa e efeito obliteradas pela narração fragmentada e pelas exposições parciais dos protagonistas.

O modo como *True Detective* recupera essa narrativa labiríntica e desorientadora do *noir* clássico não é, por si só, estranha à estética das narrativas de ficção seriada contemporâneas. Tornou-se lugar-comum, já há alguns anos, a aplicação do conceito de narrativas complexas às séries de TV, em especial, às de canais *premium*. O conceito, utilizado por muitos autores, mas popularizado especialmente por Mittel (2012), apontou para uma progressiva demanda cognitiva da parte dos espectadores para acompanhar tais narrativas. Ainda que a forma mais simples de complexidade, “redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série” (MITTELL, 2012, p. 36), e mesmo suas manifestações mais elaboradas pudessem ser observadas em programas distantes da estética *noir* (e.g. *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) e *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000-2006)), sua elevação ao *mainstream* (e, ousamos afirmar, a um “novo normal”) torna *True Detective* e sua forma narrativa especialmente ressonantes.

O mundo habitado pelos personagens de *True Detective* é retratado de uma forma pessimista, repleto de situações que os envolvem completamente, sendo difícil visualizar algo positivo em meio a tantas atitudes abomináveis, provenientes não apenas dos criminosos, mas de todos os personagens. Mesmo que o *noir* não se confunda necessariamente com histórias de detetives profissionais, essa figura se consolida ao longo do tempo como ícone do gênero. Bulhões (2011) afirma que o detetive *noir*, um anti-herói peculiar, se torna uma espécie de herói ambíguo do cenário urbano: acanalhado, mulherengo, mas ao mesmo tempo protetor. É forte e capaz de enfrentar as esquivas ameaças e os ardis do submundo da modernidade.

Segundo Bulhões (2011), parte do fascínio que esse tipo de detetive provoca parece derivar fortemente de seu caráter ambivalente. Trata-se de um personagem humano, contagiado por sentimentos de vulnerabilidade e paixão, e muitas vezes seu comportamento embrutecido é coerente com as cicatrizes que a vida lhe imprime. Cohle e Hart possuem características desse tipo de detetive. Apesar de lutarem por justiça, não representam os “mocinhos” da história, ou seja, não são idealizados, ambos são personagens com qualidades e defeitos. Como a própria natureza humana, são passionais e, muitas vezes, imorais e antiéticos, seus caracteres são constantemente postos à prova e podem agir de maneira reprovável. Portanto, embora tenha se metamorfoseado, a efígie do detetive *noir* ainda é reconhecível nas produções contemporâneas.

Assim como *Fargo*, comentado anteriormente, a primeira temporada de *True Detective* se passa em uma região pouco desenvolvida. Diferentemente do branco em *Fargo*, a cor que ressalta na obra em questão é, de maneira geral, o marrom e é o excesso de sol que atua de modo ofuscante. A história é ambientada em uma região repleta de grandes áreas úmidas e inabitadas (Figura 2).



Figura 2 – *Frames* da primeira temporada de *True Detective* com suas respectivas paletas cromáticas. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fVQUcaO4AvE&t=1s>.

Ainda que haja bastante verde, trata-se de uma paleta pouco saturada, com quase nenhuma cor vibrante e pouco contraste entre elas. O marrom está presente na maioria das cenas. A cor é encontrada na natureza, nos móveis de madeira e nos objetos de cena,

além de estar presente nos figurinos dos personagens. Tanto Cohle como Hart utilizam frequentemente roupas em tons de marrom, portanto não se sobressaem nos ambientes, tornam-se mais um elemento na textura geral. Ao recusar a clássica sombra que esconde os personagens, *True Detective* os camufla no próprio cenário.

Segundo o diretor de fotografia da série, Adam Arkapaw, citado por Patches (2014), em algumas cenas ele optou por utilizar um filtro de vidro marrom em sua lente, em vez de deixar para a pós-produção executar esse efeito. Esse fato reitera o desejo da equipe em ressaltar o marrom na estética das imagens. Percebe-se que existe a possibilidade de lançar mão de outras paletas, além do preto e branco para transmitir sensações negativas. Conforme Eva Heller (2012), apesar de estar por toda a parte, o marrom é a cor mais frequentemente rejeitada pelas pessoas. Embora seja associado ao aconchego, é associado também ao feio, à preguiça, ao intragável, ao apodrecimento.

Em relação ao design de produção, cabe observar como este produz uma exteriorização dos protagonistas em seus respectivos ambientes domésticos e, novamente, recuperam temas da estética *noir*. No caso de Rustin Cohle, o apartamento vazio torna mais saliente a presença de dois pequenos objetos que, em um cenário menos minimalista, passariam despercebidos: o crucifixo e o pequeno espelho. É o próprio Cohle que, sendo ateu, justifica a presença da cruz⁸. Para o personagem, a cruz “contempla a ideia de permitir a própria crucificação”, como se Cohle fizesse, ele mesmo, um estudo do personagem Cristo, com seu sacrifício diante da maldade. Isso o conecta com a existência da maldade no mundo. Também simboliza outro dado biográfico revelado por Cohle, de que em seu passado no departamento de Narcóticos fora um agente infiltrado junto a traficantes e se deixara viciar em drogas para prendê-los.

O espelho, por sua vez, também pequeno e isolado na parede de um apartamento sem mobília ou decoração, tem o tamanho suficiente para refletir apenas um olho. Para Cohle, trata-se de um artifício para meditação, em que o personagem vasculha seus próprios pensamentos e, possivelmente, os pensamentos do criminoso procurado, acessando os fatos de que dispõe. Mais uma vez, a meditação de Cohle, em que estuda o pensamento do assassino, o coloca em uma situação especular com aquele a quem persegue. Cohle é tão atormentado pelos seus traumas e experiências negativas quanto o assassino Errol Childress. O vício causado pelo trabalho e a perda da esposa e da filha deixaram marcas em Cohle que bem poderiam, em uma situação diferente, fazer com que ele mesmo fosse um criminoso. Dessa forma, Cohle atua como uma bússola psicológica da dupla de investigação, por ser uma espécie de contraparte do atormentado e traumatizado Errol Childress.

8 “You’re Christian, yeah?”

“No”

“Well, what do you got that cross for in your apartment?”

“It’s a form of meditation. I contemplate the moment in the garden...the idea of allowing your own crucifixion.”



Figura 3 - Frames de cenas no interior do apartamento de Rustin Cohle.
Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

200

No caso de Martin Hart, o design de produção atua no sentido de representar um homem bem inserido na vida doméstica e nos vínculos familiares. A casa, com elementos de decoração cafona, mobília completa e paredes cheias de quadros e fotos, constrói uma opulência do acúmulo de bens e experiências familiares. É a casa que afirma a estabilidade de Hart em seu casamento e o vínculo com as filhas. Mas a própria opulência, do excesso de fotos e do excesso de decoração barata, produz uma imagem superficial, frágil. Por trás dessa fina camada de felicidade, estão os ressentimentos do casamento e das relações deterioradas, reveladas na infidelidade de Hart e do posterior abandono de sua família.



Figura 4 - Frames da residência de Martin Hart.
Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

Além dos protagonistas anti-heróis, outro arquétipo presente na história, porém transformado, é a *femme fatale*. Maggie, esposa de Hart, ainda que esteja dentro dos padrões de beleza de uma *femme fatale*, não é uma típica mulher poderosa, sedutora e manipuladora (Figura 5). No entanto, devido ao ressentimento e raiva que sente de Hart, que a trai constantemente, Maggie decide seduzir Cohle com o intuito de se vingar de seu marido e conseguir, finalmente, pôr um fim ao seu casamento. A relação sexual entre Maggie e Cohle acaba sendo o estopim para a dissolução da dupla de detetives em 2002.



Figura 5 - Frames de Maggie com Hart e com Cohle.

Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a primeira temporada da série *True Detective*, optamos por refletir acerca da dimensão estilística visual da trama e sua opção formal por uma narrativa complexa para evidenciar estratégias de atualização de uma estética *noir* na contemporaneidade. As escolhas relacionadas à fotografia e ao design de produção da série recuperaram as qualidades semióticas do *noir* clássico, ainda que a obra não seja em preto e branco e que a história se passe em um ambiente intensamente ensolarado. No que diz respeito aos aspectos formais da narrativa, percebemos que, ao lançarem mão de uma narrativa complexa, muito usual nos seriados contemporâneos, evoca-se a narrativa labiríntica, bastante frequente nos filmes *noir* clássicos.

Embora esta reflexão chegue a um termo nos limites deste artigo, os temas e os objetos que analisamos não se esgotam no exposto. Ao contrário, a presença tão forte da estética do cinema *noir* no imaginário popular demanda ainda muito escrutínio se pretendemos entender os mecanismos do fascínio exercido por ela. Assim como nosso objeto de análise deu nova roupagem a imagens e temas condicionados a um formato e a um contexto bastante peculiares, outras apropriações do *noir* podem demandar estratégias distintas. Um olhar para a produção de ficção audiovisual dos países nórdicos nos anos recentes encontrará uma variedade de títulos que também recorrem aos temas (e, em alguns aspectos, às formas) do *noir*. Essa produção, já chamada por muitos críticos de *nordic noir*, pode revelar distintos artifícios de atualização. Outro caminho possível de estudo são os mecanismos de referência do *noir* na cultura *pop*, parodicamente ou não.

Em relação ao objeto, cabe investigar, por exemplo, o modo como a articulação entre as temporadas da série antológica recupera essa estética *noir* em suas tramas ou em que medida a recusam. Elementos narrativos internos, especialmente a sintaxe entre os personagens e os elementos típicos de uma narrativa *noir*, também podem ser ressignificados para atender

às demandas dessa história específica. O efeito dessas alterações pode ajudar a compreender o *noir* e a compreender sua permanência no imaginário audiovisual contemporâneo.

Ainda que tais possibilidades de desenvolvimento desta pesquisa tenham surgido no decorrer deste trabalho, esses caminhos ficam como convite aos demais pesquisadores de audiovisual ou de cultura popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Jerold J. "A homespun murder story: film noir and the problem of modernity in Fargo". In: CONARD, Mark. T (ed.). *The philosophy of the Coen brothers*. Kentucky: University press of Kentucky, 2012, 344 p.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema Vol II: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. 325 p.

BULHÕES, Marcelo. Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: a ficção noir. 2011. *Signo*, São Cruz do Sul, v. 36, n. 61, p. 64-79, dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2512/1765>. Acesso em: 28 abr. 2020.

CONARD, Mark. *The philosophy of neo-noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, 222 p.

GUIMARÃES, Denise. Trans/re/criações do estilo noir: das páginas para as telas. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 294-317, jan./jul. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/49339/30921>. Acesso em: 28 abr. 2020.

HAAS, Guilherme. *True Detective é a série estreada de maior audiência na HBO desde 2001*. 2014. Disponível em: <https://www.minhaserie.com.br/novidades/15785-true-detective-e-a-serie-estreada-de-maior-audiencia-na-hbo-desde-2001>. Acesso em: 10 mar. 2020.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: G.Gili, 2012, 311 p.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, 433 p.

MITTELL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, p.29-52, jan./jun. 2012.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã: LabCom, 2010, 157 p. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

PATCHES, Mat. How True Detective's cinematographer got these 9 shots. *Vulture*, 19 mar. 2014. Disponível em: <http://www.vulture.com/2014/03/true-detective-cinematographer-9-shots-adam-arkapaw.html#>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PORFÍRIO, Robert. "The Strange Case of Film Noir". In: SPICER Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, p.17-32.

SANDERS, Steven. "Television Noir". In: SPICER, Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, p.440-457.

SPICER, Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, 522 p.

C.