

A DAMA DO CINE SHANGAI, UM NOIR BRASILEIRO

Adérito Schneider

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia (GO).

www.historia.ufg.br



cinema, *noir*,
literatura, arte, pós-
moderno

Resumo: O artigo *A dama do Cine Shangai, um noir brasileiro* apresenta resultados preliminares de uma tese de doutorado em desenvolvimento que busca analisar o filme *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) sob diferentes aspectos: primeiro, como um filme *noir* brasileiro do final do século XX, após décadas de *noir* enquanto (sub)gênero na literatura, no cinema e outras linguagens artísticas; e também como um filme brasileiro pós-moderno do final dos anos 1980, numa espécie de “limbo” após o chamado cinema moderno brasileiro (em especial, o Cinema Novo e o Cinema Marginal) e antes da Retomada (anos 1990).

A dama do Cine Shangai, a brazilian noir

movie, *noir*,
literature, art, post-
modern

Abstract: This essay presents the preliminary results of my doctoral thesis in which I develop research about the movie “A dama do Cine Shangai” (by Guilherme de Almeida Prado, 1988). My analysis approaches different aspects concerning the movie: first of all, the fact of being a Brazilian *noir* movie of the end of the 20th century, made after decades of *noir* had been produced in the art of the cinema and other arts, as a literary (sub)gender. Besides that, I understand the movie as a Brazilian post-modern movie at the end of the eighties in a kind of “limbo” in between the so-called Brazilian modern cinema (especially, Cinema Novo and Cinema Marginal) and the period known as Retomada (1990).



Envio: 27/08/2018 ♦ Aceite: 03/09/2018

Os letreiros em neon simulando uma fachada de casa noturna e a trilha sonora extradiegética em ritmo de jazz (com especial destaque para o som de um saxofone) dão o clima na introdução de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). Depois da abertura e créditos iniciais, a trilha sonora vai “desaparecendo” e, numa tela completamente preta, “surge” a voz *over*¹ de um personagem masculino: “Foi numa dessas noites quentes e úmidas de verão, quando o calor deixa tudo imóvel e você, pensando em escapar da realidade, resolve ir ao cinema...” (PRADO, 1987, p.2). De repente, “um personagem com pinta de Humphrey Bogart², usando uma velha capa de chuva e chapéu, acende um abajur de teto” (PRADO, 1987, p.3). Pronto. Foram necessários apenas alguns segundos para que o clima *noir* tenha sido instaurado e para que o filme em questão esteja atrelado a um gênero cinematográfico – que, como em todo filme de gênero, carrega em si uma historicidade. Temos, então, um *noir* brasileiro, produzido e lançado de meados para fins dos anos 1980; uma obra que inerentemente oscila entre o pastiche e a paródia, o que implica em certas doses de clichê, anacronismo, metalinguagem e outros recursos mais ou menos intencionais e/ou (in)conscientes por parte do autor.



Frame de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987).

¹ Comumente chamada como *off*.

² Ator hollywoodiano famoso por sua atuação em filmes *noir* e, em especial, por “encarnar” personagens clássicos da literatura *noir*, como Sam Spade (de Dashiell Hammett), em *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) – o grande clássico do cinema *noir* – e Philip Marlowe (de Raymond Chandler), em *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

A cena é colorida, em oposição ao clássico preto e branco do filme *noir* hollywoodiano dos anos 1940. E, na sequência do filme, logo nos damos conta de que esta voz em *over* de um narrador-protagonista contrasta com o personagem masculino em trajes típicos do *noir* que vemos na tela. O apontamento desta escolha proposital pelo clichê (os trajes; a narração em *over*; o cigarro; a iluminação da cena, com luz incidental sobre o personagem e cenário ao seu redor totalmente escuro etc) localizam o filme dentro da historicidade do *noir*, para, ao mesmo tempo, romper com uma “tradição”. Tratando-se de um filme brasileiro em que o próprio narrador-protagonista afirma estar em uma noite quente e úmida de verão, por que diabos vemos um sujeito à Humphrey Bogart, com direito a sobretudo fechado e chapéu, na cena inicial do filme? Não estaria, então, um calor dos infernos incompatível aos trajes para frio e/ou chuva?

A sequência segue, mostrando um apartamento de poucos móveis e uma arara com roupas femininas penduradas; um letreiro de neon (Cine Shangai); um ventilador que não funciona, um telefone antigo e um punhal sobre a mesa. Novamente, uma fachada de neon (Hotel Brasil). No mesmo quarto, uma cortina de missangas azuis é aberta por mãos femininas, aumentando o clima de suspense e mistério e o tom *noir* com a possível presença de uma *femme fatale* (personagem típica do gênero). Porém, a cena seguinte é novamente uma cortina sendo aberta (um jogo de revelações). Entretanto, desta vez temos as mãos masculinas do protagonista abrindo as cortinas de veludo vermelho de uma sala de cinema. O primeiro “mistério” (ou estranhamento) é então resolvido: trata-se de um recurso de metalinguagem, um filme dentro de um filme (ou *mise en abyme*, para usar o conceito em francês mais usual na crítica cinematográfica). O protagonista Lucas (Antônio Fagundes) vai ao cinema (em trajes bem tropicais, diga-se de passagem) assistir a um filme *noir* e a sua narração em *over* descreve ações que dizem respeito a esse ato, enquanto que as cenas iniciais são trechos de um filme *noir* – este sim um “filme” brasileiro pastiche do gênero – que Lucas pega pela metade.

E “foi numa dessas noites que tudo começou”, nos avisa o protagonista. A sequência inicial de *A dama do Cine Shangai* é essencial para a análise aqui proposta porque, assim, temos rapidamente e de forma muito evidente a consciência de que estamos lidando com um pastiche de *noir* (o “filme dentro do filme”, também com título de *A dama do Cine*

Shangai) e uma paródia de *noir* (*A dama do Cine Shangai*) em um filme que utiliza diversas camadas de metalinguagem. No entanto, antes de continuar o mergulho neste filme de Guilherme de Almeida Prado, acredito que seja importante uma rápida e momentânea mudança de foco.

Ao estudar o filme em questão e, conseqüentemente, a carreira de Guilherme de Almeida Prado, inevitavelmente me deparei com Caio Fernando Abreu, importante escritor da literatura brasileira e de quem Prado adaptou para os cinemas o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que aqui deve ser analisado sempre levando em consideração seu subtítulo: *Um romance B*. O romance de Abreu é um *noir* brasileiro, assim como sua versão cinematográfica homônima também o pode ser considerada. E, mais importante, as duas obras exploram a influência múltipla de linguagens, especialmente entre cinema e literatura, além de jogarem com a historicidade do *noir* e com a forma como este gênero foi tautologicamente construído no século XX, em diversas linguagens: o *noir* na literatura estadunidense dos anos 1920, como paródia do romance policial clássico europeu do século XIX, o cinema *noir* clássico hollywoodiano dos anos 1940, a construção *a posteriori* do *noir* enquanto “gênero” cinematográfico (ou quase isso) a partir dos anos 1950 e 1960 e o fenômeno do neo-*noir* a partir da década de 1970³.

Na introdução da edição que li do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, José Geraldo Couto (2007) afirma que a literatura contemporânea de todo o mundo “sofre em alguma medida, com maior ou menor autoconsciência, a influência do cinema” (2007, p.5), sendo perceptível nessas obras literárias “o que se convencionou chamar de ‘ritmo cinematográfico’” (2007, p.5). Para Couto, a principal característica dessa influência seria a existência, na literatura, de eventos “narrados como cenas de um filme” (2007, p.5). Mais detalhadamente, o autor explica:

Trata-se, o mais das vezes, de uma dupla regressão: o cinema *mainstream*, em particular o que se faz em Hollywood, retoma o modo de narrar do realismo literário do século XIX, e em contrapartida os *best-sellers* de nosso tempo ignoram as experiências e conquistas da literatura moderna para imitar o cinemão norte-americano. Romances como os de Don Brown são

³ Ver SCHNEIDER, Adérito. *Sin City: o neo-noir como emergência do noir enquanto gênero a posteriori e a influência múltipla entre diversas linguagens (literatura, cinema e quadrinhos)*. História, histórias, v. 4, p. 167-184, 2016.

pouco mais que roteiros fílmicos, e sua maior aspiração é um contrato de adaptação com algum grande estúdio. (2007, p.5).

Porém, ao levar em consideração Caio Fernando Abreu e o romance aqui em questão, Couto afirma tratar-se então de um autor de outra ordem, considerando-o um escritor cinéfilo, tal como Paul Auster ou Manuel Puig. Para Couto, Abreu explora conscientemente essa influência múltipla de linguagens (a audiovisual e a escrita), potencializando-as. Continuando nesta análise, Couto (2007, p.7) julga, portanto, natural que *Onde andarás Dulce Veiga?* seja adaptado para filme justamente pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado, que são amigos e apresentam grande afinidade estética, estilística. Afinal de contas, Prado

[...] é um cineasta que costuma exercer a metalinguagem e servir-se da literatura, da música e do teatro para investigar e desnudar a própria natureza do cinema como arte de representação. Suas narrativas cinematográficas são sempre “de segundo grau”, no sentido de que discutem a si próprias, discutem sua própria manufatura. (2007, p.7)

Luiz Zanin Oricchio (2005), que publicou um livro com uma longa entrevista com Guilherme de Almeida Prado, ao falar deste cineasta, chama a atenção para questões que coincidem com a breve análise de Couto e que também são caras a esta pesquisa. Eis o trecho:

[...] com seus filmes ele [Guilherme de Almeida Prado] procura realizar a metalinguagem do próprio meio de construção cinematográfico. [...] De um lado, há no ar uma certa tendência, digamos, pós-moderna, com sua ênfase na auto-referência como modelo de investigação da linguagem, a cinematográfica, no caso. De outro, um traço de caráter do autor, que é a sua cinefilia [...]. (ORICCHIO, 2005, p.22-23).

Não irei me aprofundar aqui na questão da chamada “pós-modernidade”, embora seja curioso notar como Oricchio volta a este termo mais uma vez, logo em seguida. Para o autor,

[...] o cinema de Guilherme traz nele todas as marcas mais evidentes daquilo que ainda confusamente chamamos de pós-modernidade. O hábito

das citações, a abolição de fronteiras entre a alta e a baixa cultura, o abandono das assim chamadas “grandes narrativas” [...] (ORICCHIO, 2005, p.24).

Além disso, Oricchio (2005, p.24-25) afirma que a “citação” é a característica mais evidente na filmografia do cineasta e conclui que outro traço marcante na obra de Prado é “a alusão a gêneros e a mistura entre eles” (2005, p.24-25). Tais características, ainda segundo o autor, seriam motivadas por um interesse em “jogar com a linguagem do cinema e com a sua história” (2005, p.25). Portanto, é válido notar como Guilherme de Almeida Prado e *A dama do Cine Shangai* são importantes para uma discussão sobre a historicidade do *noir* e do cinema brasileiro no século XX, além de possibilitar análises interessantes sobre esta relação modernidade x pós-modernidade.

Raúl Antelo (2008, p.13) afirma que a crônica e o romance policial são alegorias da modernidade e que, portanto, seriam dois gêneros literários essenciais para entender a sociedade moderna. No caso da crônica, temos basicamente leituras do cotidiano moderno a partir da relação entre o banal e o exótico (a depender do olhar) e a figura do escritor (jornalista ou não) como *flâneur*, personagem que ganha grande importância na literatura e no imaginário ocidental no século XIX e começo do século XX, principalmente a partir de Charles Baudelaire. Contudo, além da crônica, temos o romance policial, alegoria da modernidade a partir do elemento central do crime e que se torna o gênero literário mais popular e vendido da história da literatura e do mercado editorial.

No caso do romance policial do século XIX e início do século XX, temos esse subgênero da literatura como alegoria da modernidade a partir dos seguintes elementos, segundo Reimão (1983): a vida nas cidades pós-Revolução Industrial, a violência urbana neste novo contexto de urbanização, a polícia moderna, a popularização da imprensa e a popularidade das notícias de crimes e, finalmente, o positivismo em voga na sociedade Ocidental de então. No caso do *noir*, temos esse como um gênero típico da literatura de massa estadunidense do início do século XX que vai romper com o maniqueísmo da literatura policial clássica, humanizar a figura do detetive (seus limites e contradições), trazer a história mais para o “chão” (o submundo das grandes cidades e os crimes mais realistas, mais banais), intensificar a cidade como cenário/personagem e romper com a lógica da

restauração da ordem (apoiando-se mais na questão da perturbação social, do caos, da instabilidade, entre outros).

No caso de *A dama do Cine Shangai*, temos um filme *noir* brasileiro do final do século XX que, como anteriormente afirmado, é fruto da construção tautológica do *noir* como gênero e que, especificamente, se dá num contexto brasileiro de urbanização e modernização mais tardio se comparado com a Europa e os Estados Unidos. Além disso, é visível na obra ecos de um então recente período de ditadura civil-militar (1964-1985), que é percebido não apenas no contexto de uma metrópole paulistana dos anos 1980, em que o protagonista é um corretor de imóveis, mas também no “submundo” da criminalidade e da violência urbana com incidência, na obra, de assassinatos por encomenda, grupo de extermínio, tráfico de drogas, entre outros – como referências explícitas à tortura, por exemplo, em alguns momentos.

“Lucas é um tipo alto e forte, de rosto com linhas e ângulos retos e bem marcados. É durão, cafajeste, ingênuo, romântico e distraído. Sua voz é grave e monocórdica” (PRADO, 1987, p.3). A descrição do personagem/protagonista no roteiro de Guilherme de Almeida Prado é outro elemento que coloca seu filme alinhado à tradição da literatura e do cinema *noir*. No caso, essa descrição vai ser encarnada por Antônio Fagundes, mas poderia muito bem ser utilizada para descrever personagens clássicos como Sam Spade (de Dashiell Hammett) ou Philip Marlowe (de Raymond Chandler) ou atores do período clássico do *noir* estadunidense que os interpretaram, como Humphrey Bogart ou Robert Montgomery.

No filme dentro do filme, uma mulher (Maitê Proença) e um homem (José Mayer) tramam o assassinato do marido desta. “Em menos de duas horas, você será a viúva mais rica da cidade”, afirma o personagem masculino. A trama, aliás, é típica de algumas histórias do gênero e pode ser encontrada num dos grandes clássicos do cinema *noir*. Em *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), Walter Neff é um vendedor de seguros seduzido e induzido por Phyllis Dietrickson, uma bela e manipuladora mulher (*femme fatale*), a matar seu marido. Mais do que simples assassinato, o homicídio deve parecer um acidente para a polícia e também para a seguradora, para que a viúva receba o seguro de vida em dobro.

Dessa forma, a partir das cenas deste filme dentro do filme (ou *noir* dentro do *noir*), vamos percebendo uma *femme fatale* típica, ou seja, uma mulher ardilosa que seduz um homem, envolvendo-o afetivamente, amorosamente e sexualmente para usá-lo como instrumento para um crime que tem como objetivos fazê-la melhorar de vida e/ou tirá-la de uma cilada. E, claro, o personagem masculino não parece dar-se conta de estar preso numa teia de aranha: “Não se preocupe. Tudo foi planejado nos mínimos detalhes”, afirma o personagem, muito seguro de si mesmo e de sua virilidade. Mais clichê, impossível. Afinal de contas, basta ter lido/assistido a um clássico do gênero ou pastiche para lembrar do típico primeiro parágrafo/primeira cena em quem um detetive atolado em dívidas e casos rotineiros vê o marasmo de seu dia quebrado quando uma bela e atraente mulher invade seu escritório vagabundo. Com ares de vítima, é questão de minutos para que ela convença o detetive a tomar partido e entrar num caso muitas vezes esdrúxulo. Entretanto, que fique claro, todo esse clichê é muito intencional e consciente por parte de Prado.

Em *A dama do Cine Shangai*, o filme dentro do filme é um pastiche de *noir* que serve para reforçar o caráter paródico do próprio filme. Portanto, é nítido desde o começo do filme várias camadas narrativas: a típica narração em *over* do protagonista masculino (Lucas); a trama principal do filme, centrada em Lucas; o filme dentro do filme, como pastiche de *noir*; sem contar demais elementos estilísticos ou iconográficos, como a trilha sonora, o neon, a iluminação com jogo de luz e sombras etc. Entretanto, *A dama do Cine Shangai* é um filme colorido e que usa uma paleta de cores fortes, com muito vermelho (a cor diabólica da *femme fatale*?) e variações do neon (especialmente o azul), além, claro, do jogo entre o preto (escuro) e o colorido (luz). Pode-se dizer, portanto, que é um *noir-kitsch*.

Enquanto Lucas é mostrado dentro do cinema, assistindo ao filme, sua narração em *over* continua: “O filme já passara da metade e a história não parecia fácil de entender”. Aqui, temos mais um exemplo da metalinguagem em *A dama do Cine Shangai*, que é também um *noir* com trama confusa, sendo, para muitos, uma história difícil de entender, pois deixa muitas pontas soltas no enredo; coloca atores fazendo mais de um papel, sem deixar claro se são ou não os mesmos personagens, causando, portanto, uma confusão em termos de identidades; insere cenas de sonhos, imaginação, delírios; além, claro, de um final ambíguo, aberto. Portanto, é visível que tudo isso é intencional por parte do autor.

Guilherme de Almeida Prado, ao fazer sua paródia de *noir*, eleva a uma outra potência este estado de confusão, de desequilíbrio, de mal-estar constante típico do gênero. Além disso, o trecho em que Lucas afirma sua dificuldade de “entender” o filme indica sua própria incapacidade de perceber as coisas (incluindo sua própria vida) com clareza, o que o faz um “trouxa” típico do *noir*. E, mais ainda, a fala pode ser interpretada como uma sutil alfinetada no próprio público, visto que muitos vão chegar ao final do filme sem entender nada ou sem entender muita coisa direito – e, talvez, considerando o filme “ruim” por isso.

Dessa forma, em *A dama Cine Shangai* vamos ver Lucas repetir a história que se passa em *A dama do Cine Shangai* (o filme dentro do filme, com o mesmo título) – e em uma série de outras narrativas do gênero, visto que propositalmente clichê. Além disso, o filme de Prado usa e abusa de todos os clichês estéticos, estilísticos, iconográficos e narrativos do *noir*, como, por exemplo,

a complexidade das tramas e o uso do *flashback* [...], além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem 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* (este, o enquadramento *noir* por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas (MASCARELLO, 2006, pp.181-182).

Na trama, logo Lucas conhece (e se apaixona) por sua *femme fatale* (Maitê Proença, em seus diversos papéis dentro do filme). Seu envolvimento com esta mulher significa o rompimento da rotina e da normalidade. Ainda que Lucas, como qualquer protagonista típico do *noir*, seja um desajustado social, a sua vida foge do próprio controle a partir do momento que a *femme fatale* atravessa seu caminho. Lucas é um sujeito de meia-idade, solteiro, mulhereengo, cafajeste e que age no mundo segundo seus próprios códigos de ética e de valores, visto que não está adaptado ao mundo tal como ele é (embora faça um enorme esforço para jogar o jogo tal como esperado, como pode ser percebido na cena em que corta sua própria gravata para que esta se “adeque” ao tamanho “correto”). Ao passo que a *femme fatale* o desvia completamente do caminho (porém, como ele mesmo afirma, o “destino” é apenas uma mão que o empurra para onde você iria de qualquer forma), é

questão de tempo para ele estar não apenas apaixonado, mas envolvido numa trama repleta de mistério e identidades confusas, com a própria vida/liberdade em risco.

Na sequência inicial do filme, Lucas diz: “Eu podia sair e fumar um cigarro enquanto esperava a próxima sessão, mas fumar ainda não era um dos meus vícios. O melhor, na ocasião, era tentar me concentrar na tela”. Aqui, temos mais um ícone importante para a narrativa: o cigarro. Elemento clássico do filme *noir*, o cigarro é “personagem” quase sempre presente no cinema hollywoodiano da época de ouro. E não apenas por representar o *establishment* de então ou pelo intenso patrocínio da indústria tabagista, mas pelo seu poder simbólico e imagético que pode representar tanto elegância, quanto degradação. No caso do *noir*, soma-se a isso a questão plástica: a fumaça do cigarro contrastada à luz como forte característica estética no gênero.

No entanto, o que vemos aqui, por meio desta frase aparentemente sem grande importância, é um protagonista que se declara não fumante – o que contradiz o arquétipo do personagem masculino de *noir*. Porém, como vamos percebendo no decorrer de *A dama de Cine Shangai*, o cigarro está sempre (e cada vez) mais presente na vida de Lucas (ao menos, durante o período da história narrada no filme). Assim, de não fumante que usa o cigarro como elemento de aproximação em seu primeiro contato com a *femme fatale*, transforma-se em aprendiz de fumante e, muito rapidamente, em fumante inveterado – do tipo que faz anéis de fumaça. E, fumando cigarros da marca Noir, o hábito vai marcando não apenas sua consolidação como personagem de *noir* como também a degradação (física, moral, psicológica...) que a *femme fatale* provoca em sua vida. Da metade para o final do filme, quando este caminha para seu desdobramento e a vida de Lucas está completamente desestruturada (apaixonado pela *femme fatale*, foragido da polícia, acusado de um assassinato que não cometera, hospedado em um hotel com nome falso etc), o cigarro está não apenas incorporado em sua rotina como é metáfora para a quebra da normalidade de sua vida, a desestruturação da sua rotina, a desestabilização emocional e sua degradação física, psicológica e moral.

Além disso, o cigarro marca seu estado permanente de ansiedade, visto que ele precisa (ou deseja) resolver por contra própria o mistério em que se vê envolvido e livrar o

próprio rabo. Afinal de contas, como afirma Mattos, o protagonista do *noir* precisa passar pelo

[...] teste de proeza do herói – não apenas um teste de sua capacidade como detetive ou criminoso, mas se ele está à altura de padrões mais amplos de competência masculina. Porque é através de sua habilidade em uma busca relacionada com um crime que o herói consolida sua identidade masculina. (2001, p.18)

Para Mattos (2001, p.14), o filme *noir* pode ser definido como filmes em que a principal característica é a existência do crime e, mais especificamente, são filmes de “morte”. Além disso, são obras cinematográficas com outros elementos centrais, como “a ambiguidade moral dos personagens, o anti-herói, a mulher manipuladora e assassina, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações que chama de ‘a incerteza dos motivos’, que cria uma atmosfera de pesadelo” (2001, p.14). Continuando, Mattos afirma que “todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, incutindo-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o participante da sensação do submundo *noir*” (2001, p.14). Somado a isso, uma “perfeita integração do estilo visual intensamente romântico com as histórias de mulheres fatais e homens desesperados” (2001, p.14) ou, ainda, “o clima de pessimismo subjacente, que frustra qualquer tentativa de final feliz e impede os filmes de serem uma diversão escapista típica de Hollywood” (2001, p.16).

A questão da desorientação é reforçada tanto pela uso da cidade como cenário, numa espécie de labirinto urbano (becos, escadas, túneis, locais abandonados etc), quanto do ponto de vista estilístico, ou seja, “um ambiente visualmente instável, no qual nenhum personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança” (2001, p.15). E, portanto, temos aqui a influência de uma fotografia do expressionismo alemão não apenas no uso da iluminação de forte contraste entre preto e branco, luz e sombra, mas também pela deformação espacial – como, por exemplo, pode ser percebido no clássico do expressionismo alemão *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920), em que o cenário é propositalmente distorcido. No caso do cinema *noir*, esta distorção é menos visível do ponto de vista de cenário, mas é perceptível no jogo de lentes,

com uso marcante da grande angular e das distorções de perspectiva ou, como anteriormente dito, com uso de outros dispositivos de desorientação através de aparatos iconográficos como pessoas filmadas em espelhos, filmagens através de vidros, na noite, na chuva, entre outros.

Assim, segundo Mascarello (2006, p.181), as características supostamente definidoras do gênero foram depurados em um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. “O elemento central é o tema do crime, entendido [...] como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar” (2006, p.181). Portanto, 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 (2006, p.181, grifo do autor).

Metaforicamente, o crime *noir* seria do 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 (2006, p.181).

Dessa forma, supondo o mundo do crime como metáfora da sociedade, o romance *noir* vai denunciar a falência das instituições burguesas – em contraposição ao romance policial clássico, normalmente delimitado dentro de um ambiente de certa forma asséptico e hermeticamente fechado (a mansão, a casa de campo, o clube, o trem, o navio, o hotel etc), com uma dicotomia muito clara entre o bem e o mal. No caso de *A dama do Cine Shangai*, este clima de paranoia, pessimismo, desestruturação, perturbação, desorientação, angústia, pesadelo, insegurança, hipocrisia, corrupção, brutalidade, claustrofobia e outros é não o mal-estar do pós-guerra (como no caso estadunidense), mas a ressaca do pós-ditadura.

Ao final de *A dama do Cine Shangai*, passamos por todos (ou a maioria dos) clichês do *noir* e, como comum no gênero, o final é dubio, inconstante, sem a reparação da ordem comum ao romance policial clássico, por exemplo. Aqui, algumas pontas ainda estão soltas,

algumas verdades ainda estão ocultas e há um tanto bom de confusão, perturbação, incerteza. No *noir*, não há espaço para um final conclusivo, definitivo e tranquilizador, com restauração da ordem – como pode ser visto, por exemplo, no caso do romance policial clássico, no típico capítulo final em que há um relato em que o detetive coloca todas as peças do quebra-cabeça em seu devido lugar. Em um final propositalmente dúbio e clichê, não sabemos se há de fato um *happy end* e, ainda que exista o final feliz, ele pode (e provavelmente será) provisório. Não há nada de definitivo no *noir*, fora o caos do mundo e a instabilidade (física, psicológica, ética, moral, mental...) dos personagens.

Além disso, após a sequência dos créditos principais ao final, há uma volta ao filme, numa nova camada de metalinguagem que, novamente, trabalha com uma segunda camada de final dúbio (e também clichês). Lucas é mostrado saindo do cinema, acendendo um cigarro e caminhando pela rua (acima dele, o letreiro anuncia *A hora mágica*, filme posterior de Guilherme de Almeida Prado). A cena seria, portanto, a prova de que Lucas apenas assistiu *A dama do Cine Shangai* colocando-se no papel de protagonista e fantasiando-se nesta situação com a *femme fatale* e que todo o filme seria, na verdade, fruto da imaginação de Lucas, num momento escapista de diversão? Ou a cena seria apenas uma organização não cronológica da história, finalizando-a onde tudo começara? Mas o fato de Lucas estar agora fumando com aparente destreza não seria a prova de que na verdade aquela é uma cena posterior e que de fato tudo aquilo que acabamos de assistir ocorrera? Não importa, pois, se tudo em *A dama do Cine Shangai* é propositalmente metalinguagem e propositalmente clichê – e assistir ao filme é aceitar este pacto.



Frame de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987).

Afinal de contas, em *A dama do Cine Shangai*, como filme neo-noir e, mais do que isso, um *noir* brasileiro de proposta pós-moderna, mais do que reforçar o estado social de confusão e perturbação, Guilherme de Almeida Prado busca confundir a própria noção de gênero. Entre o pastiche e a paródia, o cineasta “brinca” com a ideia de filme e questiona o cinema dentro de seu próprio filme. No entanto, diferente do cinema moderno a partir de meados do século XX, que buscava fazer isso pelo rompimento com a linguagem clássica, o autor o faz em sentido inverso, ou seja, dentro da própria linguagem clássica, dentro da própria ideia de indústria cinematográfica, de cultura *pop* e, ainda, numa relação diferente com a ideia de mercado, de público. Portanto, mais do que a instabilidade e o mal-estar do pós-ditadura, temos nesta obra a conjunção de diversas crises do final do século XX (o século do cinema) na produção cinematográfica brasileira: o “fim” do ciclo do cinema moderno brasileiro que vai dos anos 1950 aos anos 1980 (passando especialmente pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal), mais uma crise nas tentativas de produções cinematográficas dentro de um modelo industrial que pode ser visto especialmente na decadência dos cinemas de rua, das lógicas industriais ou de estúdio como modelo de produção, o fim da Boca do Lixo (muito caro à Prado, pessoalmente) e, finalmente, a crise da Embrafilme – promovendo uma

estagnação quase que total de filmes longas-metragens no Brasil que só tomaria novo fôlego a partir da Retomada, em meados dos anos 1990.

Referências bibliográficas:

ANTELO, Raúl. *Introdução*. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COUTO, José Geraldo. *O cinema moderno de Caio F.*. In: ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite. Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado. Um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PRADO, Guilherme de Almeida. *A dama do Cine Shangai*. Roteiro cinematográfico. 1987.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

