

Resenha - *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination*

Eduardo Prado Cardoso

Graduado em Audiovisual pela ECA-USP (2011), realizou mestrado entre 2015 e 2017 nas universidades Lusófona (Lisboa), Edinburgh Napier (Edimburgo) e Baltic Film School (Tallinn), com bolsa da European Commission (EACEA). Atualmente, é doutorando do Lisbon Consortium, mantido pela Universidade Católica Portuguesa e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Sua pesquisa se ocupa de narrativas de violência em diferentes meios.

HOLMES, Nathan. *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination*. Albany: State University of New York Press, 2018.

Resenha submetida em 08 de Agosto de 2019
Resenha aceita em 01 de novembro de 2019

RESUMO

O livro *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination* apresenta uma análise histórica e estética de filmes policiais de locação produzidos na década de 1970 nos Estados Unidos da América. Ao discorrer sobre crises urbanas do período, refletidas em novas paisagens arquitetônicas, destaques da imprensa e movimentos sociopolíticos, Nathan Holmes argumenta que os filmes de crime, em sua diversidade, tocaram os

Dossiê Espaço Urbano e Imagem Cultural – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 22, n. 3, 2019

DOI: 10.29146/eco-pos.v22i3.27423

espaços públicos de maneira contundente, inclusive contrastando a vivacidade e desordem dos centros urbanos com a gradativa homogeneização suburbana.

PALAVRAS-CHAVE: *Cidades no cinema; filmes policiais norte-americanos; filmes dos anos 1970.*

ABSTRACT

The book *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination* presents a historical and aesthetical analysis of location-shot crime films produced in the 1970s in the United States of America. Discussing urban crisis from this period, reflected in new landscapes, media production and social and political movements, Nathan Holmes argues that the crime genre, in its variety, touched upon the subject of public space in a direct way, highlighting the contrast between the liveliness and grit of the city center to the gradually homogeneous suburbs.

KEYWORDS: *Cities and towns in motion pictures; USA crime films; 1970s films.*

RESUMEN

El libro *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination* presenta un análisis histórico y estético de películas policíacas filmadas en locaciones y producidas en la década de 1970 en los Estados Unidos de América. Al discutir la crisis urbana de este período, ejemplificada en nuevos paisajes, productos de la comunicación de masas y movimientos sociales y políticos, Nathan Holmes argumenta que el género criminal, en su variedad, tocó el tema del espacio público de manera directa, destacando el contraste entre la vivacidad y el desorden del centro de la ciudad ante los suburbios gradualmente homogéneos.

PALABRAS-CLAVE: *Ciudades en el cine; películas policíacas norteamericanas; películas de los 1970.*

Através de um selecionado de famosos filmes policiais estadunidenses dos anos 1970, *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination*, lançado em 2018 pela State University of New York Press, propõe um fascinante percurso pelas transformações urbanas e sociais da década representada nas telas. Como norte hipotético, o autor Nathan Holmes procura, nas películas escolhidas, por indícios da materialidade própria da época, que enfatizariam certa desordem pulsante dos centros, em oposição aos subúrbios anódinos. O movimento recíproco de representação e reflexão posto entre filme e público impactou sobremaneira o imaginário construído de

idades como Nova York e Detroit em fenômeno que, de fato, merecia novas análises no campo fílmico. Recorrendo a um corpo teórico que conecta as cidades diegéticas aos desafios e crises apresentados às metrópoles nos anos 70, esta obra pretere alguma interpretação dos filmes policiais comerciais já conhecida, que grosso modo recupera a estética noir para entendê-los, em favor de uma abordagem pautada em especificidades tributárias de movimentos sociais, políticos e mesmo arquitetônicos observados no período.

A introdução do livro já o coloca, desde cedo, interessado nos encontros heterogêneos e pedestres possibilitados pelo caos dos centros urbanos e que passaram a ser motivo recorrente em Hollywood, notadamente através das histórias de crime e exploração da noite pelas ruas. A conjugação mais notável da experiência cinematográfica e ao mesmo tempo urbana em questão se coloca no termo *gritty films*. Termo aplicável no campo estético, referente a técnicas de dessaturação e exposição específicas, e a uma textura fotográfica remanescente da ferrugem e da desindustrialização, ele abarca também histórias cujos temas e cenários evocam suspeição, sujeira e imoralidade. Amparado na concepção de que as histórias de detetive e crime em geral elaboram funções narrativas e cinemáticas por excelência (Kracauer, 1960, p. 274), o autor convida a uma investigação do mundo material americano cujas vivências de centro e subúrbio, em vários sentidos e formas, puderam ser percebidas por plateias que viveram precisamente nas cidades retratadas.

Se os filmes policiais da primeira metade do século XX, tendo como referencial a moldura da história de detetive (baseada em encontro, observação e perseguição), se encontram em vasta literatura acadêmica especialmente tratando-se dos subgêneros noir e gângster, a produção comercial dos anos 1970 parece um tanto deslocada enquanto corrente estética. Isso porque o ciclo de neo-noir que caracteriza o saudosismo e a autoconsciência presentes em fitas dos anos 80 não dá conta do interesse dos thrillers setentistas em pintar um certo capitalismo tardio que estimula a prospecção pela cidade. O corpus de *Welcome to fear city* compreende, portanto, filmes de locação que, embora possam apresentar elementos de pastiche e nostalgia tipicamente inscritos

em uma visão artística pós-moderna, foram eleitos por acessarem determinadas condições reais e materiais da contemporaneidade em tal chave descritiva e prospectiva. Deste modo, práticas das cidades no período, como o policiamento à paisana e os assaltos crescentes, são tomados por seus correspondentes fílmicos, que, como instantâneos, engendram acima de tudo um conceito urbanístico.

A divisão geográfica e social entre o centro (e seus guetos) e os subúrbios experimentada nos anos 70, ainda mais se observadas as revoltas e manifestações de contracultura da década anterior, lega um olhar sobre o espaço público que é, de certa maneira, inédito. Os efeitos causados por multidões de “estranhos” a ocupar as ruas metropolitanas não demoram a ressoar no campo político. O corolário da fala de “lei e ordem”, apregoada por conservadores como Richard Nixon, é notado por localizar o problema da criminalidade no espaço público, que, palco tanto de manifestações como de encontro com o diferente, é cooptado pelo imaginário político para dar conta de segregações não tratadas ou sequer debatidas com a sociedade. A mentalidade suburbana, assim, tenta se distanciar do perigo das ruas. É nestas, contudo, que reside certo poder sedutor e subversivo de que movimentos como o *punk*, o *hip hop* e outros tratarão. Antes da afirmação de uma força reacionária que marcará a política norte-americana dos anos 80 e da repartição agressiva das cidades entre brancos consumidores nos subúrbios e minorias étnicas nos guetos, houve um sentido processo de suburbanização e renovação urbana que o cinema parece ter apreendido. Os filmes policiais, desta maneira, são um escape para a experiência da andança tanto ameaçadora quanto excitante pelas esquinas e becos, e trazem à superfície suposições e hábitos de indivíduos cada vez mais calcados no eu e na desconfiança do outro. O crime como ato (Goffman, 1972, p. 260) hiperboliza por natureza as dinâmicas sociais e, não à toa, perpassa a cinematografia em revelador processo de julgamento e fascínio pelo diferente.

O autor dedica o primeiro capítulo a dois filmes de Alan J. Pakula e à construção visual deste último de “espaços da modernidade banal”. Em *Todos os homens do presidente*, lançado em 1976, a marcante sequência do encontro entre as personagens de

Robert Redford e Hal Holbrook no subsolo de um edifício-garagem, enquadrado como desenvolvimento crucial do escândalo do Watergate, cria tensão em meio às sombras em uma locação que, apesar de prosaica, tem significativa preponderância no imaginário popular acerca da incerteza e ansiedade urbanas. Inspirada em ilustrações da edição de 1974 da revista *New York*, a equipe envolvida no filme capturou, mais que a ambientação típica de negócios escusos, um local metonímico da alienação das cidades. Em fins dos anos 60, os centros urbanos já tinham visto multiplicar o número de estacionamentos encobertos ou subterrâneos em processo paisagístico sem volta, e que está intimamente ligado a um modo de vida em movimento e sem contemplação.

O outro thriller de Pakula tomado como exemplo pelo interesse especial que demonstra pelo entorno urbano enquanto representação é *Klute, o passado condena*, de 1971. Embora se desenhe muito mais em espaços fechados, o filme constrói uma tensão clara entre tal clausura e a incursão, nesses espaços, de elementos obscuros. O procedimento está ligado, de alguma maneira, à fronteirização nova-iorquina entre centro e subúrbio e os medos ensejados a partir dela. Tanto a domesticidade segura do lar suburbano retratado quanto o apartamento cheio de sombras da prostituta interpretada por Jane Fonda exploram uma geografia social oportuna à década retratada. As cenas de vida noturna, algumas delas gravadas na danceteria The Sanctuary, em Hell's Kitchen, retratam o fenômeno disco, as dinâmicas de especulação e erotismo e uma certa batida da cidade grande que é libertadora, mas ainda confinada. Por fim, o interior do escritório do vilão interpretado por Charles Cioffi é também campo de comentário sobre o exterior da cidade. Constantemente silhuetado ante o horizonte repleto de arranha-céus, incluindo as Torres Gêmeas, o executivo é exibido como alguém apartado, escondido, que em breve sucumbirá à imensidão de concreto. Ora, o tema pode muito bem remeter às novas configurações da segurança domiciliar presentes no dia a dia das metrópoles, atrás de grades e janelas de ferro. A comparação com a estética de fotografias jornalísticas dos presidentes Kennedy e Nixon, no entanto, sugere uma perspectiva trágica para a figura de autoridade que, em sombra, observa o mundo pela janela de seu escritório: retrato soturno de um modernismo corporativo, a criação de

Pakula e do pioneiro diretor de fotografia Gordon Willis é igualmente um comentário sobre o poder e sua queda fatal.

O segundo capítulo do livro aborda o ciclo de filmes dos “super policiais”, produções que se aproveitaram do uso de locações em grandes cidades e cuja imagem-síntese costuma ser o pôster de *Perseguidor implacável* (Don Siegel, 1971), em que Clint Eastwood atira para fora do quadro. Ao fazer um apanhado da representação dos *supercops* na mídia, Nathan Holmes sublinha o cenário de crise vivido nas grandes cidades. Enquanto o problema da violência era tratado por autoridades como “crimes nas ruas”, de maneira a colocar no mesmo local as revoltas negras dos anos 60, os assaltos ou simplesmente o movimento oculto, desconhecido da massa, na cultura cinematográfica despontavam tanto as criações do Blaxploitation quanto dos super policiais. Contudo, se no primeiro gênero a diegese dava oportunidade para revelar a cultura viva do gueto, no segundo o enquadramento dava margem para o lamento da situação da periferia urbana. O disfarce do protagonista de *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) é examinado, então, não apenas como prática profissional da polícia, mas signo de uma nova sensação vivida no período: ao distanciar-se do constrangimento social de ser convocador da ordem, o policial pode exercer um papel descolado e atento às novas formas de abordar a massa. A ponte é estabelecida com a cena de abertura de *Operação França* (William Friedkin, 1971), na qual Gene Hackman, fantasiado de Papai Noel, investiga o movimento de um bar no Brooklyn. A experiência estética do filme, nota Holmes, liga-se completamente aos seus jogos observacionais nos espaços públicos e, de maneira singular, estimula a descoberta da cidade a pé, explorando a incerteza e a opacidade das ruas. Com uma combinação de planos estáticos para convencionar a narrativa de detetive, e imagens mais instáveis de câmera na mão, Friedkin investe em uma carga brutal de suspense que explode na sequência final da perseguição ao trem. Acima de tudo, coloca o espectador em contato direto com o ambiente pós-industrial e suas estranhas energias. A Manhattan marcada por profundo apelo consumista, desigualdade econômica e aumento da criminalidade já não é a cidade moderna dos

detetives de Poe; os novos olhares subestimulados diante das contradições capitalistas, então, ganham nas telas uma nova representação.

Na terceira parte, *Detroit 9000* (Arthur Marks, 1973) é colocado no contexto da transição socioeconômica ocorrida em cidades do Meio-Oeste que deixaria mais adiante a região conhecida como Cinturão da Ferrugem. Detroit espelhava a situação de muitas outras cidades estadunidenses de então - pelos agressivos projetos de planejamento urbano e divisões raciais marcadas. O bem-sucedido filme de Marks, ao estabelecer a narrativa com um detetive negro e um branco, abusou da publicidade mirada nos mercados tanto de Blaxploitation quanto dos thrillers policiais, sempre enfatizando a cidade do título como “a mais criminosa do mundo”. O deslocamento da produção hollywoodiana para cenários do Centro-Oeste que raramente participaram da cinematografia dos Estados Unidos não se deu apenas por investimentos favoráveis. Ao jogar luz sobre os terrenos de entulhos de uma cidade desolada e profundamente dividida, *Detroit 9000* se aproveita de um ecossistema duro, complexo e cada vez mais comum ao resto do país. A perseguição derradeira da película, mais que documentar as ruínas de Detroit através do herói de Hari Rhodes, retoma o tema do homem negro que cruza a cidade e a tela, como o faz o seminal *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) em Los Angeles. Além disso, nota-se a confluência temática entre o tipo de representação na “Capital do Crime” e um caso do início dos anos 70 que causou comoção nacional e influenciou a política local, em que a perseguição a um homem negro por semanas escancarou a violência a permear as ações quer seja da polícia ostensiva, dos traficantes ou dos milicianos.

O quarto capítulo resgata *O incidente* (Larry Peerce, 1967), história de dois delinquentes que aterrorizam os passageiros de um trem sob o olhar passivo dos presentes, para indicar o impacto do caso Kitty Genovese nos Estados Unidos dos anos 60 e décadas seguintes. O assassinato da jovem em 1964 em plena rua residencial tornou-se caso de estudo na psicologia, que cunhou o termo *efeito espectador* para caracterizar a apatia de indivíduos em oferecer ajuda. Em uma era de crescente medo da violência urbana explorada por jornais e noticiários - a ponto de a polícia nova-iorquina

distribuir panfletos com os dizeres “Bem-vindo à cidade do medo”-, *Desejo de matar* (Michael Winner, 1974) ostenta a ideologia de lei e ordem tão cara ao conservadorismo ao narrar a jornada do justiceiro encarnado por ninguém menos que Charles Bronson. Extrapolando a lei e exterminando potenciais assaltantes, sua personagem vaga por uma Nova York de iluminação particularmente propícia para suas ações. Os becos e vielas noturnos, curiosamente, não geram dúvida. Bronson tem a clareza do discurso para vingar sua esposa morta. A discussão que até certo ponto nasceu do senso-comum de que a iluminação pública diminuiria índices de criminalidade e estava, de fato, na ordem do dia das grandes cidades, adentra o campo da fantasia violenta que até hoje encontra espaço no cinema, vide o *remake* do filme citado em 2018, desta vez com Bruce Willis.

Ainda na esteira do efeito espectador, *O sequestro do metrô* (Joseph Sargent, 1974) explicita o acentuado receio do transporte subterrâneo e suas engrenagens, através de um enredo focado no crime inacreditável. Menos improvável, no entanto, é a identificação do público com a ansiedade gerada pelo agrupamento desordenado inerente aos vagões do metrô de Nova York. Para além do gênero policial, o filme conversa com a produção do cinema catástrofe, e Nathan Holmes observa que a estrutura física compartimentada da locação-base, neste caso, potencializa a noção de efeito dominó quando irrompe uma emergência. Cabe a referência a uma conceitualização oligóptica dos sistemas de transporte, cujas limitações da visão de cada parte não impedem o funcionamento via sinais (Latour, Hermant, 2006, p. 32). Em *Sequestro do metrô*, soma-se à metáfora da instabilidade ferroviária como imagem recorrente no cinema, um arsenal iconográfico de mapas e mesas de controle de difícil reconhecimento. Como um registro da malha obscura que faz parte da vida de milhões sem que eles atentem ao sistema como um todo (e tomem partido, como espectadores), o filme acaba por desenhar um universo subterrâneo até certo ponto realista, em função conjuntamente de uma fotografia (concebida por Owen Roizman, o mesmo de *Operação França*) interessada nas sombras e incertezas que os túneis e vagões permitem em sua diegese.

Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination conclui com uma reflexão sobre os espaços vivenciados nos anos 1970, evidenciando uma concepção majoritariamente branca e consumidora do centro urbano e outra, herdeira do declínio populacional e da desindustrialização, que é fragmentada e indica mais abertura de possibilidades no campo público e das subculturas. Não por acaso, a coleção de filmes policiais proposta, que versa de alguma maneira sobre a crise urbana, indica duas reações artísticas distintas: uma apontada para fora, interessada na exposição e possibilidade do outro; e uma voltada para dentro, encerrada em seu medo. Se as locações decadentes, temerárias e repletas de liminaridade dos anos 70 ganham corpo através do gênero policial, a década seguinte poderia ser estudada sob o prisma da ficção científica - através de títulos como *Fuga de Nova York* (John Carpenter, 1981) e *Blade runner: o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), no que seria uma expansão da discussão sobre o imaginário urbano. Ao oferecer análise de recortes urbanos dos Estados Unidos da América na década de 70 através do cinema policial, o autor certamente suscita debates obviamente importantes ainda hoje, sobre planejamento, industrialização, consumismo, segregação e criminalidade. Mais que isso, o livro consegue iluminar as ruas da interpretação cinematográfica com abertura precisa para o seu diálogo com fenômenos midiáticos, sociais e políticos, o que contribui para novos entendimentos das cidades do passado e do presente.

Referências bibliográficas

GOFFMAN, Erving. *Relations in public: microstudies of the public order*. Nova Iorque: Basic Books, 1971.

HOLMES, Nathan. *Welcome to fear city: crime film, crisis and the urban imagination*. Albany: State University of New York Press, 2018.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.

LATOUR, Bruno & HERMANT, Emilie. *Paris: invisible city*. Sítio do Massachusetts Institute of Technology, 2006. Disponível em:

Dossiê **Espaço Urbano e Imaginação Cultural** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 22, n. 3, 2019

DOI: 10.29146/eco-pos.v22i3.27423

http://web.mit.edu/uricchio/Public/television/documentary/Latour_ParisInvisibleCity.pdf. Acesso em: 8 de agosto de 2019.

Dossiê **Espaço Urbano e Imaginação Cultural** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 22, n. 3, 2019

DOI: 10.29146/eco-pos.v22i3.27423