

**“Your choices are only as good as your options are”:
the *small-town noir* in *Little Woods* (2018)
“Your choices are only as good as your options are”:
o *small-town noir* em *Little Woods* (2018)**

André Francisco
CEAUL/ULisboa, Portugal

Abstract

Little Woods (2018) is a film written and directed by Nia DaCosta and tells the story of two sisters, Ollie and Deb, and their hard life in a small town in North Dakota. For years, Ollie has illegally helped the residents of her oil boom-town gain access to Canadian health care and medicines. In order to improve their lives, the sisters are driven to work outside the law. However, Ollie is at greater risk because she was busted once already for transporting drugs and she is on probation.

The film explores some of the tropes of film noir and neo-noir, yet subvert one of the most important elements: space. Normally, noir is associated with a large oppressive city as the standard landscape, however, other spaces have also been used to explore the noir themes. Imogen Sara Smith argues that “in small towns, the neighborliness and persistence of tradition that should be virtues are twisted into corruption, repressive conformity and hostility toward outsiders.” (2011; 3)

Considering this, the purpose of this communication is to analyze how *Little Woods* claims noir aesthetics and themes and explores the small-town space and its tensions, as well as how it reveals the failed “American dream” in a rural area. Through the eyes of an African-American female protagonist, unusual to the genre, the film reconfigures noir by examining the problems of small communities and the relationship of the protagonist with this environment.

Keywords: Little Woods, Small-town, Noir, Space, Woman.

O *film noir* e o *neo-noir* – uma breve introdução

É sempre complexo e, em alguns casos, infrutífero tentar chegar a uma única definição do que é exactamente o *film noir* e, conseqüentemente, o *neo-noir*. Não sendo o objectivo deste texto efectuar uma análise exaustiva dos dois géneros, torna-se indispensável tentarmos encontrar algum consenso sobre as suas principais características para melhor entendermos como esses elementos são reproduzidos no espaço da *small-town*¹ e, assim, analisarmos de modo mais eficaz os mecanismos usados pelo filme *Little Woods* (2018) para reconfigurar o *noir*, explorando as tensões sentidas no seio de uma pequena comunidade.

A designação *film noir* está associada aos *hardboiled novels* das décadas de 1920 e 1930. Escritores como Raymond Chandler forneciam cenários sórdidos e

enredos tortuosos que dissecavam de modo pouco sentimental a sociedade e o carácter americano. Altamente influenciado pelo Cinema Expressionista Alemão, o *noir* surgiu nos EUA durante a Grande Depressão e teve como principais realizadores, pelo menos nos primeiros anos, cineastas europeus como Fritz Lang e Robert Siodmak que, fugindo da Alemanha Nazi, contribuíram para o género através das técnicas expressionistas, usando-as para retratar a realidade americana através da perspectiva da loucura e da alienação (Smith 2011,5). De um modo muito abreviado, *noir* diz respeito a um período cinematográfico com início na década de 1940 e final na década de 1950, onde a subversão do optimismo associado ao *American Dream* era um dos seus principais temas, reflectindo, nesse sentido, as ansiedades e as preocupações de um país no decorrer da Segunda Guerra Mundial e as experiências do pós-guerra. Sucintamente, o termo *film noir* designa thrillers criminais americanos que evocam uma série de traços estilísticos facilmente reconhecíveis, nomeadamente as personagens: protagonistas moralmente ambivalentes atraídos por mulheres bonitas, detectives privados contratados por *femmes fatales* ou criminosos que tentam realizar assaltos. Em termos formais é de destacar a utilização do *flashback* enquanto estrutura narrativa, dos cenários, na sua grande maioria, urbanos, onde se destacam as sombras escuras e cortantes, da iluminação claro-escuro, dos ângulos da câmara distorcidos e dos espaços labirínticos (Naremore 2008, 1).

Não obstante a notória influência do *film noir* em *Little Woods*, atendendo às suas características que mais à frente iremos analisar de um modo mais detalhado, o filme está mais próximo do *neo-noir*. O termo *neo-noir* surge entre o final da década de 1960 e o início da década 1970 e designa filmes que evocam algumas das características do *film noir*, ao mesmo tempo que o procura reinventar através de novas técnicas e de uma nova abordagem. Mark T. Conard descreve o *neo-noir* do seguinte modo:

The term neo-noir describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility. This covers a great deal of ground and a lot of movies since the taste for noir and the desire for filmmakers to make noir films have shown no sign of waning in the decades after the classic era. These later films are likely not shot in black and white and likely don't contain the play of light and shadow that their classic forerunners possessed. They do, however, contain the same alienation pessimism, moral ambivalence, and disorientation. (2007, 2)

O *neo-noir* vai usar técnicas diferentes procurando, todavia, manter a sensibilidade *noir*. Estes filmes vão explorar a decadência e a corrupção através da utilização de cores fortes e, em alguns casos, da luz néon para criar um maior contraste, aproximando-se assim do efeito claro-escuro do seu antecessor. Por sua vez, vão também usar como opções estéticas e narrativas a violência gráfica, a profanação, a nudez e a sexualidade explícita.

Apesar das diferenças significativas, um dos elementos que se mantém central ao *noir* e ao *neo-noir* é o espaço. Os espaços no *noir* não são apenas o cenário da acção, mas elementos estruturais com implicações culturais (Branco, 2018) que se abrem a diferentes leituras. Por conseguinte, o espaço é fundamental para a construção narrativa e visual do próprio género, mas também é central do que diz respeito à definição das personagens. Independentemente do seu papel, heróis, vilões, vítimas ou transgressores, todas são condicionadas pela geografia em que habitam (Duarte 2018, 7). Observadas, sinteticamente, as bases que definem o *film noir* e o *neo-noir*, de seguida olhar-se-á para a importância do espaço rural e da *small-town* nas narrativas do género, tendo em conta o facto de este privilegiar a cidade enquanto espaço de acção. Esta análise será essencial para, posteriormente, olharmos em detalhe para *Little Woods* e para o modo como explora algumas das temáticas *noir*, enfatizando a importância do espaço, neste caso, uma pequena comunidade situada no Dakota do Norte, junto à fronteira com o Canadá.

O *noir* para além da cidade

É difícil separar o *noir*² do espaço urbano, aliás, a maioria dos estudos sobre o género colocam a cidade como elemento central e determinante na sua estética e na construção da própria narrativa. James Naremore, por exemplo, refere na introdução do seu livro seminal *More than night: Film noir in its contexts* que o género evoca uma série de características genéricas e estilísticas, sendo uma delas o cenário urbano, em particular *diners*, escritórios decadentes ou elegantes clubes nocturnos (2008,1). Por sua vez, Nicholas Christopher, a respeito da relação do *noir* com a cidade, refere o seguinte:

However one tries to define or explain noir, the common denominator must always be the city. The two are inseparable. The great, sprawling American city, endlessly in flux, both spectacular and sordid, with all its amazing permutations of human and topographical growths, with its deeply textured nocturnal life that can be a seductive, almost otherworldly, labyrinth of dreams or a tawdry bazaar of lost souls: the city is the seedbed of noir. (1997, 37)

Esta ideia de inseparabilidade entre o espaço urbano e o *noir* é também partilhada por Andrew Dickos. Em *Street with No Name: A History of the Classic American Film*, o autor refere que um dos elementos estruturais determinantes para o género é a existência de um cenário urbano ou pelo menos

a existência de uma influência urbana (2002, 6). Esta importância da cidade, no que diz respeito ao *noir*, está intrinsecamente ligada a um dos principais antagonismos que surge no género: o conflito entre os valores da liberdade individual e a segurança comunitária (Smith 2011,2). A este respeito, Imogen Sara Smith acrescenta:

This is the shadow that spawns all of noir's shadows: the anxiety imposed by living in a country that elevates opportunity above security; one that instills a compulsion to "make it big," but offers little sympathy to those who fall short. Film noir is about people who break the rules, pursuing their own interests outside the boundaries of decent society, and about how they are destroyed by society – or by themselves. (2011, 2)

Neste sentido, face à impossibilidade de se imporem perante a grandeza da sociedade, os protagonistas do *noir* são levados ao desespero, sentindo uma intensa necessidade de escapar. Por esse motivo, um dos temas centrais do género é precisamente essa ideia de não existir escapatória possível. Assim, o *noir* é sobre personagens que lutam para sobreviver e, numa última instância, fugir ao que Lewis Mumford chama de megalópole. A cidade funciona como uma metáfora perfeita para o encarceramento e é determinante na construção da própria estrutura narrativa do *noir*. Como Eddie Muller indica:

As in every noir, these folks will carom through a story line with a structure reflecting the city itself. Unexpected intersections. Twisted corridors. Secrets hidden in locked rooms. Lives dangling from dangerous heights. Abrupt dead ends. The blueprints were drawn up by a demented urban planner. (2021,21)

Todavia, apesar da representação do espaço urbano ser associado ao *noir* de forma mais consistente do que outros elementos, a realidade é que existe uma série de filmes do género cuja acção se desenrola em espaços rurais ou em *small-towns*. Por exemplo, em *On Dangerous Ground* (Nicholas Ray, 1951) o protagonista é transferido da cidade de Nova Iorque para uma comunidade rural no interior do estado, na esperança de que um ambiente menos caótico tenha um efeito curativo. Em *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), Jeff Bailey refugia-se na pequena cidade de Bridgeport, na tentativa de escapar ao seu passado criminoso. Mas os exemplos não se restringem apenas ao período clássico do *noir*. Na contemporaneidade estes locais são também centrais em algumas das narrativas, nomeadamente em *Fargo* (Joel Coen, 1996), *Winter's Bone* (Debra Granik, 2010), *Cold in July* (Jim Mickle, 2014), *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (Martin McDonagh, 2017).

Contudo, as diferenças entre os filmes *noir* situados no espaço urbano e os situados em espaços rurais ou em *small-towns* não se restringem apenas a uma simples mudança de localização. Apesar de a maioria dos *small-town noir* abordarem as mesmas temáticas, através de personagens-tipo semelhantes,

a sua especificidade está no facto de oferecerem uma série de leituras sociais, espaciais e visuais da paisagem americana. A esse respeito, Imogen Sara Smith caracteriza as *small-towns* dos filmes *noir* como locais dominados por forças onnipotentes, onde a polícia serve os seus próprios interesses ou os daqueles que são mais poderosos, ao invés de seguir estritamente as leis (2011, 83). Por esse motivo, certas actividades ilegais acontecem à vista de todos, sem que haja consequências. Por sua vez, quem procurar desestabilizar a harmonia da *small-town* rapidamente coloca um alvo nas suas costas, sofrendo as repercussões, mais tarde ou mais cedo, face à sua intromissão. Consequentemente, são locais aparentemente pacíficos e perfeitos, mas que por detrás dessa falsa fachada escondem segredos perigosos, violência ou fanatismo. Em suma, são lugares onde toda a gente se conhece e onde é impossível ver-se livre das expectativas e do passado (Smith 2011, 83). Sobre a complexidade das *small-towns*, Imogen Sara Smith ainda acrescenta:

Small towns are sentimentally cherished in American culture, but they also stand for complacency; their inhabitants are typed as narrow-minded, conservative, ignorant, self-righteous, and distrustful of outsiders. The nosy, judgmental, trouble-making gossip who spies on her neighbors and broadcasts their perceived failings is a ubiquitous type in classic Hollywood films. (2011, 83)

Assim, a imagem da *small-town* que a autora traça é explorada pelo *noir* através da representação de comunidades que tendem a restringir a liberdade e a encorajar a intolerância. Consequentemente, quanto mais fechada parece ser a comunidade, mais suscetível se torna à corrupção. A degradação da moralidade é partilhada por todos os habitantes daquele espaço, que se mantêm em silêncio, enquanto a violência e o dinheiro tomam o lugar da justiça e das leis nas estruturas da *small-town*.

Se em termos temáticos e narrativos os *small-town noir* tendem a explorar, em alguns casos, a ideia de pequenas comunidades aparentemente inocentes e frágeis, mas que na realidade são altamente marcadas pela corrupção e pela violência, em termos formais existem diferenças significativas em relação aos *noir* situados no espaço urbano. Se nos *noir* urbanos os planos iniciais são geralmente imagens de uma cidade imensa e labiríntica, como por exemplo em *Side Street* (Anthony Mann, 1950) ou *To Live and Die in L.A.* (William Friedkin, 1985), nos *small-town noir* os espaços amplos e abertos fazem o contraponto visual. Pensemos, a título de exemplo, nos primeiros minutos de *Affliction* (Paul Schrader, 1997) ou de *No Country for Old Men* (Joel Coen, 2017). A paisagem transmite uma aparente sensação de liberdade e de controlo, uma vez que permite uma compreensão total do espaço através do olhar. Todavia, são usados dispositivos formais dentro dessa paisagem para criar ambientes claustrofóbicos semelhantes aos encontrados na cidade, nomeadamente bares escuros e decadentes ou as típicas esquadras de polícia

das pequenas cidades. Ao entrar nesses espaços, as sombras e os becos sem saída típicos dos *noir* urbanos ganham uma nova roupagem, provando que as forças obscuras do género se disseminam também nas zonas rurais. (Bell 2000, 230) Jonathan F. Bell usa como exemplo os filmes *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), em particular a cena em que Cora Smith é forçada a subir ao penhasco através de um estreito canal numa rocha, criando um ambiente claustrofóbico e acrofóbico, e *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), em particular a cena final onde são eliminado os recursos visuais, focando-se apenas nas duas personagens principais que, exaustas, refugiam-se no meio da neblina de um denso pântano (Bell 2000, 232). Mais contemporâneos, os filmes *Blood Simple* (Joel Coen, 1984) e *Winter's Bone* também utilizam estes meios visuais. No primeiro, na cena em que Marty tenta raptar Abby, a luz entrecortada pelas venezianas, típica do *noir*, está presente durante toda a cena criando um ambiente ameaçador e enclausurante. No segundo, quando Merab leva Ree para o meio do lago para que ela veja o corpo do seu pai, a escassa iluminação e os tons azuis da cena evidenciam o estado de inquietação e de incerteza da protagonista.

Outro dos recursos utilizados são as imagens de longas estradas que atravessam o vasto território natural, sem sinal de edificações ou presença humana. Ironicamente, esta imagética também pode representar uma certa claustrofobia. A estrada quase sem fim, rumo ao horizonte, carrega um peso simbólico, representando nestes filmes o único caminho possível ou destino pré-determinado, do qual não há escapatória possível (Bell 2000, 232). Tal como o futuro dos protagonistas, ao olhar para estas estradas, nada se pode ver para além da paisagem contínua. Na cena de abertura do filme *Key Largo* (John Huston, 1948), a estrada de alcatrão é a única via para Florida Keys e, consequentemente o único meio que levará as personagens divergentes a se encontrarem (Bell 2000, 233). Já em *Fargo*, a cena inicial define o ambiente e o ritmo do filme quando o ecrã negro se torna branco, revelando lentamente um carro que segue por uma estrada completamente coberta de neve e aparentemente sem fim à vista. Através destes exemplos podemos concluir que os temas e as convenções visuais que foram estabelecidas nos *noir* no espaço urbano foram replicados nos espaços rurais e da *small-town*. Se nas grandes cidades o ambiente seria o ideal para a criminalidade, uma vez que permitia um certo nível de anonimato, nas *small-town*, ou seja, em ambientes mais familiares e íntimos, a probabilidade de o criminoso ser conhecido por todos os residentes daquele espaço torna as suas acções ainda mais desconcertantes (Short 2019, 27). Neste sentido, o *small-town noir* permite leituras da paisagem americana em decadência, dando ênfase a uma das principais mensagens do *noir*: não há mais nenhum lugar seguro para onde ir. Partindo desta ideia, a secção seguinte irá focar-se na análise do filme *Little Woods*, onde olharemos, primeiramente, para como a protagonista do filme diverge das representações

típicas do *noir*, para, de seguida, atentar ao modo como o espaço da *small-town* é determinante na construção da narrativa e na definição das próprias personagens.

“What, you never seen a woman before?”: o *noir* e as mulheres em *Little Woods*

Little Woods, filme escrito e realizado por Nia DaCosta, centra-se na história de Ollie e Deb Hale, duas irmãs que recorrem ao crime depois de saberem que lhes resta apenas uma semana para pagar a dívida relativa à hipoteca da casa da sua falecida mãe. Ollie é apresentada desde o início do filme como uma criminosa em liberdade condicional depois de ter sido apanhada a atravessar ilegalmente a fronteira entre o Dakota do Norte e o Canadá, faltando apenas oito dias até a sua pena terminar. As suas idas ao Canadá serviam para, numa primeira instância, conseguir medicação para aliviar o sofrimento da sua mãe nos últimos dias de vida. Numa segunda instância, para traficar medicamentos sujeitos a prescrição e vendê-los aos trabalhadores da região. Em contrapartida, Deb é mãe solteira e vive ilegalmente num parque de rolotes com o seu filho. Ao descobrir que está novamente grávida, decide reaproximar-se de Ollie e assim, em conjunto, tentam encontrar uma solução para a sua precária e complexa situação. Deb decide fazer um aborto, mas, por não ter seguro de saúde, o procedimento revela-se extremamente dispendioso. A única solução é entrar ilegalmente no Canadá com um cartão de saúde falsificado e tirar partido do sistema nacional de saúde para fazer gratuitamente a intervenção clínica.

Atendendo à sua protagonista, Ollie, o filme subverte desde logo o género *noir* ao colocar como figura central uma mulher e, em particular, uma mulher afro-americana. Historicamente, o *noir* é um género que se centra na masculinidade e nas suas problemáticas. Os lugares, as situações, a violência e a própria iconografia regem-se por convenções masculinas. Neste sentido, Christine Gledhill refere que as mulheres que fazem parte deste universo tendem a ser colocadas em duas categorias: as que fazem parte do submundo criminoso por onde o protagonista se move, onde se destacam as *femme fatales*, as cantoras de clubes nocturnos, as amantes exigentes ou as mulheres que procuram riqueza casando-se com homens ricos para, posteriormente, os matar, e, por outro lado, as que estão à margem desse submundo, isto é, as esposas, as futuras noivas e as namoradas em sofrimento que são vítimas de crimes protagonizados por homens ou necessitam da protecção do herói, apresentando-se como um dos seus pontos de vulnerabilidade (Gledhill 1998, 28). Esta representação limitada alterou-se a partir dos anos 1980, no contexto do *neo-noir*. Filmes como *The Morning After* (Sidney Lumet, 1986), *Black Widow* (Bob Rafelson, 1987) ou *Blue Steel* (Kathryn Bigelow, 1990) centram-se em protagonistas femininas, misturando novos temas com alguns mais próximos do *noir* clássico. Entre as novidades podemos encontrar diferentes perspectivas na crítica ao patriarcado, uma

análise mais realista da identidade feminina, mas também são abordadas questões sociopolíticas do ponto de vista das mulheres, por exemplo, no que diz respeito à sexualidade e a questões políticas relacionadas com a mulher no contexto laboral (Helen Hanson 2007, 143). Estes filmes representam mulheres activas, corajosas, aventureiras e com impulsos e desejos sexuais (Cowie 1994, 135). Sobre esta questão, Sue Short afirma:

Although we have seen a divergence of female roles in neo-noir, genuine innovation remains somewhat rare. Female characters may head criminal investigations, and have greater potential to prove their skills in planning and executing crimes, yet the extent to which they are ‘admirable’ remains moot. Perhaps what women want from female protagonists is not necessarily heroic figures, but simply female characters who avoid victimhood? What constitutes a progressive development is always likely to yield differing conclusions but female camaraderie (a rare enough commodity in classic noir) suggests a genuinely progressive gesture. (2019, 141)

Little Woods, através da personagem Ollie, procura isso mesmo, dar dimensão e complexidade ao carácter da protagonista, ao ponto de não a tornar em apenas mais uma vítima do sistema, mas também de não a elevar ao estatuto de heroína absoluta. Além disso, a abordagem feita à mulher enquanto protagonista vai ao encontro da ideia de “desenvolvimento progressivo” que a autora refere. Em primeiro lugar, ao ter como personagem central uma mulher afro-americana, o filme subverte a tendência do *noir* – mesmo daqueles com mulheres protagonistas –, mas também dos filmes situados nas zonas rurais americanas de um modo geral, uma vez que em qualquer género cinematográfico ambientado nessas regiões não existe um historial de reconhecer a existência de pessoas não-brancas nessas áreas. Essa problemática é tão comum que apenas um reduzido número de *small-town noirs* modernos, como por exemplo, *Out of the Furnace* (Scott Cooper, 2013) (Laman 2021, s/p) e mais recentemente a terceira temporada da série de televisão *True Detective* (2018), abriram espaço para várias personagens afro-americanas nos seus papéis principais.

Em segundo lugar, o filme reconfigura o *noir* atendendo ao facto de se focar nos cidadãos comuns daquele lugar e não em forças policiais que investigam um crime. Como observámos anteriormente, o filme tem como protagonista uma criminosa em liberdade condicional, todavia a sua ambiguidade moral é paralela, ao longo da narrativa, à percepção de legalidade da própria sociedade. Ollie atravessa ilegalmente a fronteira para obter medicamentos para a sua mãe e para ajudar a sua irmã a fazer um aborto, no entanto, aproveita essas viagens para se abastecer de medicamentos para vender, não a preços exorbitantes como seria de esperar de um traficante “normal”, aos trabalhadores da sua comunidade. Apesar de os seus actos constituírem um crime, o seu objectivo nunca parece estar associado à

obtenção de riqueza – o dinheiro que faz com a venda dos medicamentos tem como único objectivo manter a casa de família e providenciar um lar para a sua irmã e para o seu sobrinho –, mas sim a “ajudar”, por um lado, uma comunidade que parece ter caído no vício do oxicodeona e que não consegue aceder aos mais variados serviços de saúde primários, sem os quais corre o risco de perder o seu único meio de sustento e, por outro, a sua irmã que, por não ter seguro de saúde, uma questão problemática no contexto da sociedade americana, está também impossibilitada de aceder a cuidados urgentes de saúde.

Por último, uma das principais temáticas do filme diz respeito, como já verificámos, à saúde feminina. A vontade de Deb em fazer um aborto e as questões associadas ao valor que tem de desembolsar nos EUA por um parto, caso não tenha seguro de saúde – estar grávida e parir pode custar entre 8.000 e 12.000 dólares –, não são temas comuns no género *noir* e demonstram como *Little Woods* explora a falta de acesso das mulheres nas áreas rurais aos cuidados de saúde primários. Sobre este assunto, Douglas Laman afirma:

Deb's conflict comes from another real-world situation underexplored in rural noirs, the lack of access women in rural areas have to healthcare. Scenarios like Deb struggling to secure an abortion as well as the complexities informing Ollie's decision to break the law while on probation make the world of *Little Woods* one rife with both depth and unique storylines. Sociopolitical issues usually avoided because they're too heavy or controversial are here interwoven as an organic part of the fabric of DaCosta's narrative tapestry. (2021, s/p)

Ao centrar a sua história em duas mulheres, o filme subverte as convenções do *small-town noir* e do *noir* em geral. Questões como a identidade feminina nas esferas pública e privada, as especificidades da vida profissional de uma mulher e a problemática da saúde são destacadas, possibilitando um olhar diferente sobre as mulheres no *noir* que vai para além da sua sexualidade e do seu desejo de poder e riqueza típicos da *femme fatale*. A presença de uma protagonista feminina como Ollie e a abordagem narrativa a que está sujeita sugere que a sua condição de heroína dentro do género do *noir* é uma posição complexa, mas que ilustra questões centrais sobre o lugar sociocultural das mulheres, em particular nas zonas rurais. Após olharmos para a importância da protagonista e de algumas das temáticas de *Little Woods*, na secção seguinte iremos ver como o filme aborda a questão do espaço da *small-town* no contexto do género *noir*.

“You ever think about leaving?": O *noir* na *small-town* de *Little Woods* (2018)

O filme começa com o zoom-out daquilo que parece ser um “muro” de árvores com uma passagem no meio que permite atravessá-lo. À medida que a câmara se afasta damos conta de estarmos numa zona que se

assemelha a um amplo bosque. Nas cenas seguintes vemos Ollie a enterrar um saco cheio de comprimidos nesse local, antes de ser perseguida por um carro da polícia. Na cena seguinte, a personagem acorda. Tudo parece não passar de um pesadelo, podendo muito bem ser uma lembrança, porém, em qualquer um dos casos, o bosque e a paisagem parecem estar intrinsecamente ligados à ideia de prisão. A imagem do “muro” de árvores na cena inicial remete-nos para isso mesmo, dois blocos de árvores quase unidos que deixam apenas um pequeno espaço entre eles, como que indicando esse enclausuramento que aquele lugar impõe à protagonista. Como se aquele pequeno espaço entre as árvores simbolizasse as limitações impostas por aquele lugar, não é por acaso que a sua detenção ocorre precisamente no bosque. No seguimento desta ideia, surge uma imagem típica dos *small-town noir*: a interminável estrada. À luz da leitura do bosque e atendendo ao que simbolicamente essa imagem significa, em *Little Woods* a estrada rumo ao horizonte representa essa ideia de caminho pré-estabelecido do qual a protagonista não pode escapar. O único caminho possível para Ollie, tendo em conta as circunstâncias em que se encontra, é voltar ao crime e ao tráfico de medicamentos.

Outra imagética utilizada pelo filme e que é, de algum modo, paralela às limitações da protagonista, está relacionada com a paisagem ampla que transmite uma falsa sensação de liberdade. No caso de *Little Woods*, o espaço aberto não é só interrompido por estradas sem fim, mas também pelos gigantes mecanismos que perfuram os poços de petróleo. Esta indústria invade todo aquele território natural, tornando-o decadente e igualmente associado ao enclausuramento. Como fica claro ao longo da narrativa, essas indústrias são o único meio de sustento dos habitantes daquela comunidade e o facto de Ollie traficar medicamentos, como é o caso do Oxicodeona, está associado à falta de oportunidades daquela região. Muitos dos seus clientes são homens que, apesar de terem lesões graves, precisam de continuar a trabalhar, não se podendo dar ao luxo, como indica uma das personagens, de passar sete horas num hospital e perder um dos seus turnos. Neste sentido, o filme retrata o caso de pessoas que, como muitas nos EUA durante a chamada “pandemia dos opioides”, ficaram viciadas em Oxicodeona por o usarem para o que foi concebido, aliviar as dores. Essas pessoas não podem tirar um dia de folga porque isso poderia pôr em causa o seu emprego. Por esse motivo, o Oxicodeona é uma das poucas soluções que encontram para sobreviver (Tallerico 2019, s/p). O estado de ruína daquele lugar é acentuado pelo modo como a realizadora escolhe filmar a paisagem. Através da câmara que deambula pelos espaços e das cores pouco saturadas, Nia DaCosta capta uma paisagem que impressiona pelo seu desolamento industrial, pintando os céus de um pálido cinzento (Dargis 2019, s/p).

Por sua vez, os espaços interiores acentuam a claustrofobia que parece estar inerente à *small-town*. Por exemplo, a casa de Ollie está rodeada de lixo no

quintal e o seu interior, apesar de acolhedor, parece parado no tempo. A louça acumula-se no lavatório e caixas, assim como uma série de outros objectos, encontram-se por arrumar. O espaço está repleto de evidências da doença fatídica da mãe de Ollie e do seu papel de cuidadora a tempo inteiro. Agarrada ao passado — que ameaça tornar-se, também ele, uma prisão — ela ainda dorme no chão do quarto da sua mãe (Dargis 2019, s/p). De igual forma, Deb, a sua irmã, é também colocada em espaços que revelam o seu confinamento. A título de exemplo, na primeira cena em que surge, apenas conseguimos ver o seu rosto reflectido num pequeno espelho. Percebemos de seguida que se encontra fechada na casa de banho da sua pequena rulote. A cena destaca três níveis de fechamento que expõem a falta de opções da personagem. Numa primeira instância temos o espaço da rulote, já de si pequeno e em risco de desaparecer, uma vez que ela se encontra ilegalmente estacionada naquele lugar. Numa segunda instância, o espaço da casa de banho, mais reduzido ainda, como que reflexo de um maior fechamento provocado pela descoberta da gravidez não desejada. Tudo isto antecede o grande plano inicial do seu rosto, enquadrado no pequeno espelho e que pode exprimir este acumular de limitações, enquanto antecipa a sua falta de soluções médicas enquanto mulher sem seguro de saúde, quer a nível do parto, quer a nível da interrupção voluntária da gravidez.

Todavia, *Little Woods* também evoca certos lugares característicos do *noir* que aqui apresentam certas particularidades. O *diner*, a esquadra de polícia, o escritório do banco e o clube de *strip* são lugares que nos remetem para um outro tempo. Quase como se *Little Woods* estivesse estagnada numa determinada época e que nem mesmo a promessa do próspero *American Dream*, atrelado à indústria petrolífera, foi capaz de contrariar. São lugares decadentes, associados à crise e à impossibilidade de, em circunstâncias normais, oferecer um futuro melhor para aquelas personagens. O *diner* não é capaz de providenciar dinheiro suficiente para que Deb possa pagar uma casa decente para si e para o seu filho. A esquadra de polícia é onde Ollie se deve apresentar periodicamente e efectuar os pagamentos relativos à sua condenação, sendo por isso um lugar que limita o seu futuro e a impossibilita de sair daquele lugar. O banco é a representação de como o capital está acima de qualquer necessidade humana. Devido ao atraso no pagamento da hipoteca, Deb e Ollie estão próximas de perder a sua casa de família e o único bem que possuem. Só a muito custo conseguem adiar provisoriamente a cobrança da dívida, o que obriga Ollie a regressar ao tráfico. Neste sentido, não é um impulso criminoso ou o desejo de riqueza que a levam a traficar, mas sim uma cobrança por parte de uma entidade financeira, que claramente não sofreria qualquer prejuízo se aquele dinheiro não fosse pago. A função narrativa destes lugares alude às palavras de Jennifer Fay e Justus Nieland sobre as leituras possíveis do *noir*:

Noirs have been often read as symptoms of the health, sickness, or decay of nations either corrupted or reinvigorated by foreign influences and perspectives. And they have functioned for critics and scholars as celluloid clocks telling the time of national life (its rootedness in tradition, or its movement into the future, or its traumatic upheavals, displacements, and confusions) and keeping pace with global movements that may render that life a phenomenon of the past. (2010, xiii)

Em todo o caso, apesar de realçar esse estado de decadência típico das narrativas *noir*, *Little Woods* termina com notas de esperança. Ao retomar à imagem inicial do filme, ou seja, ao “muro” de árvores, o filme subverte também a leitura inicial desta imagem. Se no início poderia transmitir uma certa ideia de enclausuramento, enquanto cena final pode, contudo, remeter-nos para a possibilidade de um futuro melhor. Ao vermos aquele “muro” com uma pequena passagem e depois de toda a peripécia da protagonista, fica latente a ideia de que, independentemente dos muros ou fronteiras que nos separam, das diferenças que nos afastam, chegar ao outro lado, aproximar-nos do outro, é sempre possível e cada vez mais necessário. Mas também nos pode remeter para a ideia de não limitarmos as nossas possibilidades aquilo que se encontra apenas no nosso raio de visão. Às vezes torna-se necessário encontrar aberturas que nos permitam ver para lá do nosso próprio “muro”. O *noir*, apesar de se focar maioritariamente na decadência, no pessimismo e na alienação, ao longo dos anos e das suas várias transformações e reconfigurações, sendo *Little Woods* um desses casos, é um género que também dialoga com a possibilidade de um futuro melhor e com a importância do sentido de comunidade.

Considerações Finais: “You know, the best part about the day is when it’s over”

Atendendo ao facto de como explora a paisagem e os espaços da *small-town*, o filme coloca em primeiro plano muitas questões esquecidas pela grande maioria que vive nos grandes centros urbanos. *Little Woods* estabelece relações com *Frozen River* (Courtney Hunt, 2008), *Wendy and Lucy* (Kelly Reichardt, 2008) e o já referido *Winter’s Bone* no modo como procuram destacar a diversidade destas comunidades através de narrativas próximas da realidade. Personagens com os problemas de Ollie e Deb, mas também os trabalhadores das indústrias dessas regiões, não estão só confinadas ao ecrã. Existem por todo o lado, espalhadas nas várias *small-towns* dos EUA.

Um outro aspecto relevante de mencionar e que está associado ao modo como o filme trabalha o espaço e a paisagem é o facto de também estabelecer uma ligação com género *western*. A premissa do filme pode ser lida como que um esboço da tradicional narrativa do *western*, apresentando um herói relutante em voltar ao seu passado criminoso para corrigir um erro (Kilkenny e DaCosta 2019, s/p). Porém, tal como acontece com alguns aspectos do *noir*, o filme também

subverte este género. Sobre esta questão e sobre o uso do western como inspiração, a realizadora refere:

(...) I was like "Okay, I'm inspired by Westerns. One part of that was the story itself: I love the concept of a frontier, I think the frontier is a really interesting space, and it's where America was made as well as it's where a lot of mythology about ourselves was strengthened or created. But I think the people who you see making the frontier are always predominately white men, and so I was interested in seeing a different kind of frontiersman, a frontierswoman. And also in terms of Ollie's character being this lone gunslinger who puts down her gun and then picks it back up [over the course of the film], there's that trope as well that I was drawn to. And then visually, something that struck me so much when I visited North Dakota was how beautiful it was, so I really wanted to juxtapose the beauty of the American West with the [characters'] very internal, kitchen-sink trouble. (Kilkenny e DaCosta 2019, s/p)

Para além das problemáticas mencionadas pela realizadora, o *western* inspira o filme igualmente através dos temas da liberdade e da autonomia, sendo estes fundamentais para a construção da narrativa. Todavia, o aspecto mais particular na subversão deste género, tal como no caso do *noir*, é o facto de ter como protagonista uma mulher afro-americana, explorando como a sua condição a impede de fruir da sua liberdade (Kilkenny e DaCosta 2019, s/p).

Este carácter subversivo de *Little Woods* coaduna-se com o modo como explora o *noir*, tornando-o uma rara excepção no género uma vez que é escrito e realizado por uma mulher afro-americana. O filme reverte duplamente as normas raciais típicas deste género, em especial atendendo a como DaCosta retrata a experiência de uma mulher negra que vive numa área rural. De igual modo, o filme centra-se naquela comunidade e no modo de vida daquelas pessoas, partindo de um olhar vindo do seu interior. Ollie não se apresenta como uma forasteira que, ao entrar em contacto com aquelas pessoas, aprende o valor da sua humanidade. Ela viveu toda a sua vida no Dakota do Norte, indo a sua representação para além do estereótipo clássico de Hollywood. A tendência de contar histórias através dos olhos de quem está de fora não só subverte a abordagem que tipicamente é adoptada no *noir*, como é essencial na narrativa de DaCosta (Laman 2021, s/p).

Em modo de conclusão, *Little Woods* é um exemplo de como o *noir*, nas suas diferentes vertentes e subgéneros, se mantém relevante na contemporaneidade. A essência do *noir* reside na sua capacidade de criar filmes que tentam corresponder a um mal-estar cultural da época e do espaço a que pertencem. O trabalho sobre o *noir* não se limita em encontrar pontos de ligação com a época clássica do *noir*, mas também em analisar a forma como o *noir* contemporâneo representa um determinado mal-estar, como a ambivalência do (anti) herói reflecte esse mal-estar e como a violência e a criminalidade e o próprio estilo visual articulam esse mal-estar, fazendo o mesmo que o *noir* clássico fez na sua época (Arnett

2020, 194-195). Assim, a exploração de espaços periféricos que vão para lá da cidade, como é o caso da *small-town*, permitem um novo olhar sobre o território americano, sobre as suas diferentes comunidades e sobre a própria contemporaneidade. Além disso, ao apresentar narrativas com protagonistas distantes daquilo que é a tradição *noir*, como é o caso de *Little Woods*, o género permite novas possibilidades e leituras, revelando a permeabilidade e a relevância que o *noir* continua a ter dos dias de hoje.

Notas finais

¹ Ao longo do texto, optámos por usar o termo *small-town* uma vez que a tradução para o português (pequena cidade) não se adequa à ideia que pretendemos transmitir quando falamos desses espaços, uma vez que se trata de uma designação tipicamente americana usada para referir comunidades mais pequenas naquele país. Segundo o Collins English Dictionary: "Small town is used when referring to small places, usually in the United States, where people are friendly, honest, and polite, or to the people there."

² Para facilitar a compreensão, a partir desta parte será usado o termo *noir* de um modo generalizado para nos referirmos tanto ao filme *noir* como ao *neo-noir*. Seria contraproducente e contraintuitivo a constante distinção entre os dois ao longo do texto, visto que, apesar dos diferentes contextos culturais associados à época em que são produzidos, como tivemos oportunidade de verificar, certas características são transversais até aos dias de hoje, em particular, a questão do espaço que será um dos principais focos nas secções seguintes.

³ Para facilitar o entendimento das diferenças entre o *noir* no espaço urbano e o *noir* nos espaços periféricos (*small-town*, rural, etc), irei a partir daqui designar as narrativas em espaços não-urbanos como *small-town noir*.

Bibliografia

- Arnett, Robert. 2020. *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Bell, Jonathan F. 2000. "Shadows In the Hinterland: Rural Noir". In *Architecture and Film*. Editado por Mark Lamster, Princeton Architectural Press.
- Branco, D. Sergio. 2020. "Spaces of American Film Noir". In *New Approaches to Cinematic Space*. Editado por Filipa Rosário e Iván Villamea Álvarez, Routledge.
- Christopher, Nicholas. 1997. *Somewhere in the Night: Film Noir & the American City*. The Free Press.
- Conard, Mark T. 2007. *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky.
- Cowie, Elizabeth. 1994. "Film Noir and Women". In *Shades of Noir*. Editado por Joan Copjec, Verso.
- Dargis, Manohla. 2019. "Little Woods' Review: Life Is Thicker Than Blood". *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/18/movies/little-woods-review.html>
- Dickos, Andrew. 2002. *Street with No Name: A History of the Classic American Film*. The University Press of Kentucky.
- Duarte, José. 2018. "In Places Deep I Live": Do Espaço em True Detective (1 & 2)". In *Revista Tropos*, volume 7, número 2.
- Fay, Jennifer e Justus Nieland. 2010. *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. Routledge.

Gledhill, Christine. 1998. "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism" in *Women in Film Noir*. Editado por E. Ann Kaplan, Palgrave Macmillan.

Hanson, Helen. 2007. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. I.B. Tauris & Co Ltd
 Kilkenny, Kate e Nia DaCosta. 2019. "Director Nia Dacosta Wants to Subvert the Western With Tessa Thompson-Starrer 'Little Woods'". *The Hollywood Reporter*. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/little-woods-helmer-nia-dacosta-wants-subvert-western-tessa-thompson-1202947/>

Laman, Douglas. 2021. "Before 'Candyman,' Director Nia DaCosta Upended Rural Noir Norms With 'Little Woods'". *Collider*. Disponível em: <https://collider.com/little-woods-nia-dacosta-is-it-good/>

Muller, Eddie. 2021. *Dark City: The Lost World of Film Noir*. Running Press.

Naremore, James. 2008. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. University of California Press.

Short, Sue. 2019. *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*. Palgrave Macmillan.

Smith, Imogen Sara. 2011. *In Lonely Places: Film Noir Beyond the City*. McFarland & Company

Tallerico, Brian. 2019. "Little Woods". *Roger Ebert*. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/little-woods-2019>

Filmografia

Affliction. 1997. De Paul Schrader. Filme.

Black Widow. 1987. De Bob Rafelson. Filme.

Blood Simple. 1984. De Joel Coen. Filme.

Blue Steel. 1990. De Kathryn Bigelow. Filme.

Cold in July. 2014. De Jim Mickle. Filme.

Fargo. 1996. De Joel Coen. Filme.

Frozen River. 2008. De Courtney Hunt. Filme.

Gun Crazy. 1950. De Joseph H. Lewis. Filme.

Key Largo. 1948. De John Huston. Filme.

No Country for Old Men. 2017. De Joel Coen. Filme.

On Dangerous Ground. 1951. De Nicholas Ray. Filme.

Out of the Furnace. 2013. De Scott Cooper. Filme.

Out of the Past. 1947. De Jacques Tourneur. Filme.

Side Street. 1950. De Anthony Mann. Filme.

The Morning After. 1986. De Sidney Lumet. Filme.

The Postman Always Rings Twice. 1946. De Tay Garnett. Filme.

Three Billboards Outside Ebbing, Missouri. 2017. De Martin McDonagh. Filme.

To Live and Die in L.A. 1985. De William Friedkin. Filme.

True Detective. 2018. De Jeremy Saulnier, Nic Pizzolatto e Daniel Sackheim. Série.

Wendy and Lucy. 2008. De Kelly Reichardt. Filme.

Winter's Bone. 2010. De Debra Granik. Filme.