

Um herói real na cidade: *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn

A REAL HERO IN THE CITY: *DRIVE* (2011), BY NICOLAS WINDING REFN

└ José Duarte

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Anglisticos, FCT.

E-mail: joseaoduarte@gmail.com

Recebido em 27 de novembro de 2015. Aprovado em 25 de abril de 2016.

Resumo

Drive, de Nicolas Winding Refn, é considerado por vários críticos um filme neo-*noir*, em particular no modo como explora a cidade de Los Angeles, local por excelência da tradição *noir*. Este artigo pretende analisar a relação que *Drive* estabelece com a paisagem urbana por meio do personagem principal, e como esta reflete o seu percurso, tornando The Driver um herói real na cidade.

Palavras-chave: *Drive*. Cidade. Neo-*noir*.

Abstract

Drive, by Nicolas Winding Refn, is considered by several critics a neo-*noir* film, particularly in the way it explores the city of L.A., a known place for its *noir* tradition. This essay aims to analyze the way *Drive* focus on the urban landscape via the main character, and how the city, in its turn, reflects his journey, making The Driver a real hero.

Keywords: *Drive*. City. Neo-*noir*.

Introdução: um homem na noite

Driver: [on phone] There's a hundred-thousand streets in this city. You don't need to know the route. You give me a time and a place, I give you a five minute window. Anything happens in that five minutes and I'm yours. No matter what. Anything happens a minute either side of that and you're on your own. Do you understand? (*Drive*, 2011)

Baseado no romance homônimo de James Sallis, publicado em 2005, o filme *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn, teve bastante sucesso junto da crítica, com especial destaque para o prêmio de melhor realizador em Cannes.

O galardão garantiu a Refn uma maior atenção por parte dos críticos e jornalistas relativamente ao seu estilo enquanto realizador de um cinema altamente estilizado e marcado pela violência. Obras como a trilogia *Pusher* (1996, 2004 e 2005), *Bronson* (2008), *Valhalla Rising* (2009) ou *Only God Forgives* (2013) são exemplos de como este e outros temas são trabalhados pelo autor.

Não é o propósito deste artigo, no entanto, uma análise da violência enquanto tema central dos filmes de Refn¹. É certo que *Drive*, como as outras obras, explora a dimensão violenta do submundo noturno de Los Angeles por meio da misteriosa figura de The Driver, interpretado por Ryan Gosling, mas o foco deste ensaio é outro.

Este estudo pretende fazer uma análise de *Drive* enquanto obra neo-noir e, principalmente, enquanto narrativa que privilegia o espaço urbano – Los Angeles como cidade noir por excelência – e o modo como este transforma o percurso de The Driver.

Aliás, o próprio realizador, numa entrevista dada em 2011, revela o interesse em personagens cujo destino se molda graças aos eventos e circunstâncias que o rodeiam:

I've always liked characters that because of the circumstances, have to transform themselves, and in the end, it's inevitable that what they end up becoming is what they were meant to be. Take, for example, *Pusher II*, which is a movie about a son [played by Mads Mikkelsen] who all his life wants his father's love, but realizes he needs to kill him to free the sins of the father from him. What plants the seed for him is realizing he has his own child, and the responsibility of that suddenly forces him to take action. And it's a happy ending, even though it's a dark ending, but for the character, it is what he was meant to become. It's almost like he achieved his true meaning. And *Drive* is similar in the sense that The Driver was meant to become a superhero, and he's denied all these things

1 Sobre este assunto, em particular, sugiro a leitura da entrevista feita a Refn para o site RogerEbert.com, intitulada “Art is an act of violence” (ABRAMS, 2013), em que o realizador declara que a arte é um ato de violência por ser “[an] emotional outpouring”. Ainda relativo a este tema, é importante referir o livro de Justin Vicari, *Nicolas Winding Refn and the violence of art: a critical study of the films* (2014).

–relationships, companionship. And why would he be denied that? It was because he was meant for something greater. (SCOTT, 2011).

Refn sublinha assim a importância da viagem feita pelos protagonistas dos seus filmes e, em particular, o modo como este percurso é necessário à sua transformação. Em *Drive*, a cidade de L.A. é o local que revela The Driver como um homem em formação, visível inclusive nas suas três atividades profissionais: mecânico de automóveis, duplo de cinema e, finalmente, condutor experiente que colabora em fugas de assaltos.

A sua indefinição no espaço urbano, oscilando entre dois mundos – dia e noite – sem saber a qual pertence, evidencia certa angústia existencial por parte de um homem que está sozinho e vive à margem em um universo que o ignora e no qual pretende encontrar um sentido.

Para melhor compreender esse e outros temas, será necessário considerar alguns aspetos relevantes explorados em *Drive*. Assim, este trabalho divide-se em duas partes essenciais: em primeiro lugar é apresentada uma breve reflexão sobre o *noir*, o neo-*noir* e a cidade, uma vez que influenciam claramente o filme de Refn e, em seguida, é explorada a importância do urbano no filme e na transformação de The Driver, dada a relevância das cidades modernas americanas no contexto do desenvolvimento do género e subgénero acima mencionados.

Do *noir* e do neo-*noir*: breves reflexões

De difícil definição e caracterização, dada a sua transversalidade, o *noir* é tradicionalmente encarado com um período cinematográfico (ou como um género²) que se estendeu de 1941 a 1958. Como nota James Naremore (1995/1996), num ensaio publicado nos anos 1990 na *Film Quarterly*, é mais fácil reconhecer o *noir* do que identificá-lo, especialmente porque, ao tentar estabelecer limites, há sempre algo que vai ficar de fora.

O *noir* tem as suas raízes nos romances detetivescos e narrativas *pulp* escritas por Raymond Chandler, James M. Cain ou Dashiell Hammett. Em nível cinematográfico, é influenciado pelo Expressionismo Alemão – um movimento europeu dos anos 1920 e 1930 – e por realizadores como F. W. Murnau ou G. W. Pabst. O nome surge pela primeira vez em 1946 pelas mãos do um crítico francês Nino Frank e, anos mais tarde (em 1968), foi adotado pela crítica americana e inglesa, designando alguns filmes que refletiam as tensões e inseguranças do período relativo à II Grande Guerra e anos posteriores.

2 Dado o objetivo deste ensaio, esta questão não será examinada em profundidade. Para uma melhor compreensão do tema, sugiro a leitura da obra de James Naremore (1998).

Longe do ambiente otimista das comédias e musicais de Hollywood, o *noir* apresentava um mundo violento, nas sombras, evidenciando uma atmosfera que funcionava como metáfora para as ansiedades e medos vividos na época. Veja-se a título de exemplo obras como *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) ou *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), obra que marca o final do período clássico do *noir* segundo alguns críticos, embora essa questão não reúna consenso. William Luhr (2012), professor e crítico, descreve *film noir* da seguinte forma:

Film noir invoked dark forces, from within individuals or from criminal conspiracies or social injustices, but rooted those forces in the everyday contemporary world of domestic or business antagonisms, psychic disturbances, criminal schemes, and political machinations. (p. 6).

Tematicamente, o *noir* é caracterizado por um tom essencialmente pessimista, em que prevalece a melancolia, a alienação e o desencanto. Os heróis (ou anti-heróis) desse tipo de narrativa são geralmente personagens à margem – detetives, policiais, gângsteres, figuras solitárias, marginais – que se encontram numa jornada num mundo em ruínas, marcado pelo crime e corrupção e com o qual surgem desiludidos. A história não está completa sem a presença de uma *femme fatale*, que leva o personagem principal à condenação, embora nem todos os filmes explorem essa dimensão.

O tom em que as narrativas eram filmadas sublinhava o lado obscuro do sonho americano em espaços que, de modo geral, se revestiam de um fatalismo do qual os personagens principais não conseguem escapar. Por um lado, interiores claustrofóbicos, pouco iluminados, locais de tensão e desconforto. Por outro, a cidade como espaço privilegiado – becos escuros, o asfalto, sinais néon, ruas perigosas –, o que chamava a atenção para o lado sombrio da vida urbana e, acima de tudo, para o lado negativo do *american dream*.

Na verdade, e apesar de ser difícil conseguir uma definição concreta de *noir*, é possível encontrar denominadores comuns, sendo um deles a cidade. O espaço urbano tem importância acrescida não só no filme *noir* como em todos os outros objetos culturais/artísticos que derivam deste, incluído o neo-*noir*. Antes de explorar a importância da cidade para o género, impõe-se uma reflexão sobre o neo-*noir*.

Como o *noir*, o neo-*noir* também apresenta problemas de definição. No entanto, de modo a facilitar um melhor entendimento dessa questão, entende-se por neo-*noir* os filmes produzidos depois do período clássico do *noir*, considerando-se *Point Blank* (John Boorman, 1967) um dos primeiros filmes neo-*noir*.

Mark T. Conard (2007), na introdução ao livro *The Philosophy of Neo-noir*, apresenta a seguinte proposta:

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 desorientation. (p. 2).

A definição de Conard exemplifica como o *neo-noir* resulta de uma evolução própria do *noir* que, ao longo do tempo, vai sofrendo alterações, transformações e contaminações³, tornando-se algo diferente. Assim, o *neo-noir* surge marcado por uma nostalgia em relação ao seu antecessor – ecoando um espírito pessimista e de desorientação –, mas com um propósito diferente e jogando com estratégias de representação que se distanciam do original, como atenta William Luhr (2012):

Neo-*noir* films are nostalgic in ways that films of the canonical era never were and have very different agendas. They employ technologies and representational strategies largely alien to canonical films noirs, such as color cinematography, graphic violence, profanity, nudity, explicit sexuality, and, perhaps most extreme, nostalgia. They also have different ideological stances toward gender, race, and nation. (p. 12).

No fundo, o *neo-noir* apresenta-se como uma reinvenção do *noir* e, apesar de evocar os seus códigos, expande as fronteiras do género, em particular ao ser entendido como uma renovada leitura do original. De acordo com Richard Martin (1999), o trabalho da *Nouvelle Vague* foi instrumental num certo revivalismo do *noir* em Hollywood. Filmes como *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960) ou *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) perpetuavam a tradição *noir*.

As décadas seguintes ao período clássico revelaram toda uma quantidade de obras que demonstram a herança do *noir*: os anos 1970, 1980 ou 1990 são exemplos de diferentes movimentos em relação ao género. Filmes como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), *Blood Simple* (Joel Coen & Ethan Coen, 1984), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) ou *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) são bons exemplos de um certo revisionismo do *noir* que se traduzia em pastiche ou ironia. Mais recentemente, *Collateral* (Michael Mann, 2004),

³ Note-se, por exemplo, o aparecimento do *tech-noir*, um subgénero que combina as características e espírito do *film noir* com obras de ficção científica. Dois grandes exemplos são o filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou *The Terminator* (James Cameron, 1984), onde o termo surge inclusive como nome de um bar.

Kiss Kiss Bang Bang (Shane Black, 2005), *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008)⁴ são exemplos de como o século 21 é terreno fértil para os temas habituais do gênero: corrupção política, decadência moral, instabilidade ou pessimismo (PARK, 2011).

A atualidade do gênero não fica apenas pelos Estados Unidos, chegando mesmo a haver várias referências a *global noir*, uma visão transnacional, com as várias cidades como palco de variadas narrativas. Nesse sentido, é necessário sublinhar que, a haver algum tipo de denominador comum no *noir* e *neo-noir*, será a cidade⁵. O livro do escritor e crítico Nicholas Christopher (1997) e a obra de Alain Silver e James Ursini (2005) são dois bons exemplos da importância da cidade para o gênero. Christopher centra a sua atenção nas raízes urbanas do *noir*, local onde o gênero floresce, enquanto representante de uma visão negativa da cidade. É no espaço urbano que as tensões do pós-II Guerra Mundial se sentem: o medo implantando de modo profundo na sociedade urbana, especialmente depois da queda da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. Mas o *noir* também reflete um lado obscuro da vida na metrópole – a cidade subterrânea – do qual provém grande parte das tensões e ambiguidades das várias camadas da vida urbana americana. Como nota ainda o autor, o *noir* funciona, assim, como um mapa – físico e emocional – no qual é registado o fluxo das permutações humanas e geográficas, os espaços claustrofóbicos, os movimentos noturnos e os sonhos derrotados, revelando-se, assim, como expressão da perda de fé na sociedade urbana.

Nova Iorque, São Francisco e, em particular, Los Angeles, são referências no *noir* por serem cidades que representam solidão, isolamento ou decadência moral. O livro de Silver e Ursini, por meio da análise de 40 filmes, destaca precisamente Los Angeles como cidade *noir* por excelência, compreendida como uma terceira personagem, acolhendo as figuras solitárias e revelando-se central à própria evolução do gênero.

Los Angeles figura em grande parte dos filmes *noir* e *neo-noir*, não só porque esses filmes sublinham a alienação e desenraizamento pós-modernos da cidade real, mas também porque as próprias narrativas insistem em explorar essas características da cidade, criando uma história em que o urbano é um espaço de alienação, marcado fundamentalmente pela transitoriedade, essencial ao modo de circulação de grande parte das personagens.

4 Para um maior aprofundamento desses filmes enquanto obras *neo-noir*, cf. SCWHARTZ (2005) e ainda KEESEY (2010).

5 A cidade não é o único espaço da *noir* e *neo-noir*, como é possível verificar com alguns filmes que podem ser considerados *country-noir*, apresentando uma dimensão antipastoral. Contudo, a cidade é o espaço privilegiado em grande parte dos filmes do gênero.

Essa relação entre cidade e *film noir* transita para o século 21 pelo neo-*noir* que a explora de forma ainda mais intensa, sublinhando o lado decadente e violento do espaço urbano.

Drive, de Nicolas Winding Refn

Por que considerar *Drive* um filme neo-*noir*? Das várias críticas, destacam-se três interpretações diferentes em relação ao filme de Refn, sem que o próprio realizador desse algum tipo de resposta conclusiva nas várias entrevistas que foi dando⁶. Em primeiro lugar, Katerina Korola (2013), na revista *Offscreen*, numa avaliação crítica do filme, considera *Drive* uma história que adapta o romance medieval para audiências contemporâneas:

The narrative form of the film sticks firmly to that of the standard chivalric romance, a heroic prose and verse narrative originating from aristocratic literature of High Medieval and Early Modern Europe. Although he has been compared to Clint Eastwood's *Man with No Name*, the *Driver* is perhaps most closely related to the wandering knight errant of high medieval poetry. After years of desolate roaming, he meets a lady (Irene) who at last gives meaning to his life. Like Guinevere and many other ladies of Arthurian legend, she is characteristically married, and their love remains chaste although clearly motivated by a mutual sexual attraction. Henceforth, the knight errant *Drives* only in honour of his lady. He also must defend her, via the defense of her husband, just as Sir Lancelot defends King Arthur in the name of his Queen. When her husband dies, the knight must defeat the villains in order to protect his lady, after which he disappears into the distance (p. 3).

Jessica Fowler (2012), por sua vez, considera o filme um *western* urbano:

Drive can be thought of as an urban Western set in a fictionalized dangerous wasteland of contemporary East Los Angeles. Just like the classic Western, *Drive*'s narrative attempts to reconcile the irreconcilable, namely the conflict between the desire for individualism and the need for a sense of community.

Para a autora, a personagem The Driver representa o herói do *western*: uma figura solitária, à margem da sociedade, cujo percurso passa por proteger os mais fracos, como

⁶ Na verdade, Refn considera *Drive* a adaptação moderna da fábula da rã e do escorpião, ao refletir sobre a verdadeira natureza de The Driver, que não consegue fugir ao seu destino. O casaco que The Driver veste – com um escorpião na parte de trás – é, aliás, uma referência a essa história, mas também ao filme experimental *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger, que reflete sobre a mitologia americana de masculinidade.

é o caso de Irene e Benecio⁷, além de fazer referência a filmes, como, por exemplo, *Shane* (George Stevens, 1953).

A terceira leitura do filme, efetuada por Malika Gumpangkum (s/d.), e de maior relevância para este estudo, considera *Drive* um filme neo-*noir*, em particular pelo modo como se serve de várias referências e alusões a outras obras, quer do *noir*, quer do neo-*noir*. Desde o início, *Drive* estabelece um diálogo com outros filmes, como *Point Blank* (John Boorman, 1967), *Le Samourai* (Jean-Pierre Melville, 1967), *Bullitt* (Peter Yates, 1968) ou, de forma mais óbvia, *The Driver* (Walter Hill, 1978). Este, influenciado pelo filme de Melville, conta a história de um condutor sem nome – conhecido como Driver – que rouba carros para servirem de veículo de fuga a assaltos. Quer no filme de Hill, quer no filme de Refn, são privilegiados os momentos de silêncio, nos quais é sublinhada a interação do personagem principal com a arquitetura que o rodeia.

Esses momentos são apenas quebrados pela utilização da música que, no filme, tem duas funções principais: em primeiro lugar criar um ambiente retrô (anos 1980) e, em segundo, funcionar como uma espécie de narrador em relação ao percurso do personagem principal. A banda sonora original criada por Cliff Martinez, para além das participações de *Kavinsky*, *Desire*, *College* ou *Chromatics* – grupos de música eletrónica –, acentua determinados momentos do percurso de The Driver e, ao mesmo tempo, evidencia o lado urbano do filme⁸.

Refn está perfeitamente consciente dos vários jogos cinematográficos que vai efetuando ao longo de *Drive*, uma vez que o filme combina elementos clássicos do *noir* com convenções do cinema de autor: The Driver como um herói que consegue navegar de uma forma sofisticada, com inteligência, pelo labirinto que é a cidade, interpretando e descodificando os seus códigos (LIM, 2011); Irene (Carey Mulligan), a *femme fatale* atípica, que foge aos códigos típicos do *noir*, e cujo lado inocente atrai The Driver na tentativa de reconciliar o irreconciliável⁹; o mundo criminoso representado por Bernie (Albert Brooks, numa alusão a *Taxi Driver*, 1976, de Scorsese) e Nino (Ron Perlman) e que determinará o percurso de The Driver e a morte de Shannon (Bryan Cranston), personagem envolvida em negócios duvidosos; o confronto entre o desejo pelo individualismo e a necessidade de um sentido de comunidade; a circulação no hiperespaço de Los Angeles – cidade

7 A autora considera ainda outros elementos importantes, como a caracterização de The Driver: “[the] Driver’s costume reinforces his identity as an Outlaw Hero, with the traditional Western iconography (such as a cowboy hat, gun, and holster) replaced by a white scorpion jacket and burgundy driving gloves.” (FOWLER, 2012).

8 A música, para Refn, tem também outro efeito, uma vez que a voz feminina da maioria das canções contrabalança com a masculinidade evidenciada pelo carro que The Driver conduz.

9 Note-se, no entanto, que a presença de Blanche (Christina Hendricks) representa a *femme fatale* típica e que entra em claro contraste com a personagem de Irene.

transitória, mas também claustrofóbica –, caracterizado pelo exagero das cores que evocam uma paisagem onírica, do plano dos sonhos, como se pode verificar na cena de abertura em que o protagonista está ao telefone.

Drive abre de modo muito particular, com uma cena que dura cerca de 11 minutos e em que é possível observar The Driver a colaborar num assalto como condutor. A cena evidencia-se por ser carta de apresentação do protagonista e também pela tensão que suscita, especialmente porque não depende de velocidade ou explosões para o fazer, como acontece em grande parte dos filmes de Hollywood; pelo contrário, os minutos iniciais de *Drive* dão conta de um condutor que conhece perfeitamente a cidade em que circula, alguém que está habituado a fazer aquele tipo de trabalho e do qual não retira adrenalina ou prazer, dado o modo calmo e rotineiro com que foge à polícia.

Do mesmo modo, fica patente a relação que o filme estabelece com o espaço urbano, em especial porque quando a cena da perseguição policial termina, a câmara mostra uma imagem aérea da Los Angeles noturna na qual se insere o título do filme – *Drive* – numa referência a *Thief* (Michael Mann, 1981) ou, de forma mais óbvia, a *Risky Business* (Paul Brickman, 1983). Oscilando entre as cenas de dia e as cenas de noite, L.A. é cartografada pelos movimentos de The Driver, como nota David Lancaster nas notas de produção do filme, em relação à cinematografia de Newton Thomas Sigel. O mundo de *Drive* é filtrado pela perspectiva do protagonista, que nos transporta para uma experiência cinematográfica essencialmente urbana, caracterizada por imagens ricas e poderosas, becos escuros e sem saída, ou ruas pouco conhecidas. Numa entrevista sobre o modo como L.A. é imaginada no filme, Nicholas Winding Refn, para quem filmar essa cidade foi um processo de descoberta, fala da importância de Ryan Gosling, cuja contribuição foi essencial para a escolha dos espaços:

All the locations are really based on Ryan driving me around in L.A., showing me where the book takes place, showing places of L.A. that he really likes. For example, he told me about this L.A. river where there's this oasis, things I would never know. While we were developing the movie, Ryan and I, we were also living the movie; we were living The Driver's world. There was Echo Park, where the book takes place, and then we shot in the Valley because it had a mechanic's shop that I really liked. So in the end, it was always based on locations that I liked, and then we would find the rest of the main locations, like the mechanic's shop and The Driver's apartment, downtown L.A. (SCOTT, 2011).

Refn procurou evitar os locais turísticos, centrando a sua atenção em locais menos icónicos, embora alguns sejam imediatamente reconhecíveis, como o Staples Center, o MacArthur Park ou o rio de L.A., numa importante cena que marcará o restante percurso

de *The Driver*. Por outro lado, o realizador também apresenta espaços sombrios e claustrofóbicos que simbolizam o modo como a cidade pode ser um local sem saída.

Assim, é possível dizer que *Drive* se pauta por dois momentos e por dois tipos de espaços que se entrecruzam mais do que uma vez: um primeiro momento marcado pelo romance entre Irene e *The Driver*, no qual o protagonista circula de dia; e um segundo, assinalado pelo crime e violência, pela noite e pelos espaços claustrofóbicos. Contudo, essa divisão não é totalmente clara, uma vez que os dois espaços se confundem, como é possível verificar na cena do elevador em que *The Driver*, depois de beijar apaixonadamente Irene, atinge de forma violenta um dos homens de Nino e Bernie, revelando, assim, uma faceta que estava iminente, mas que a própria Irene desconhecia e que é necessária ao seu percurso de herói. As cenas no elevador, aliás, são importantes para a compreensão da dualidade emocional: quando o elevador sobe é sinónimo de felicidade, quando o elevador desce é sinónimo de destruição.

Refn parece sublinhar um tema que é muito caro ao *noir*, e que reside na representação de um lado obscuro do *american dream* e a degradação do mundo moral. No primeiro momento, a vida monótona e controlada de *The Driver* é alterada pela relação que estabelece com Irene e Benicio, que elevam o sentido de comunidade no filme, podendo ser a família que o protagonista nunca teve. Essa possibilidade é visível particularmente no momento em que *The Driver* dá a boleia a Irene e Benicio, levando-os numa pequena viagem pelos bancos do Los Angeles River. Como acentua Robert Koehler (2011), numa entrevista feita a Nicolas Winding Refn, para o realizador a imagem do rio não é um símbolo de beco sem saída, mas sim um lugar de descoberta e possibilidade:

The typical deployment of the Los Angeles River in cinema is as a symbol of dead ends, final stops, the place where the city dies, and people along with it. Not so for Refn, for whom Los Angeles is a new city, a place of discovery. Viewed from the majestic prospect of a high angle in long-shot widescreen, *Driver* stops at the place where the concrete river ends and gives way to the wild river, a startling image even for native Angelenos. [...] Refn understands those many places in Los Angeles that make it fairly unique, and reverses the usual clichéd knock on the place as one long paved sprawl. Constantly, the paved cityscape surrenders to the natural world, sidewalks dissolve into dirt trails, roads simply stop, buildings reach their limit when faced with cliffsides, massive chaparral, impregnable mountain ranges that cut through the metropolitan area. *Driver* leads mother and son to the wild river for a Tom Sawyer afternoon under the sun, a Southern California utopia—the ultimate getaway—an idyll that defines *Drive* and *Driver* in fundamental ways. (KOEHLER, 2011).

A viagem pelo rio é acompanhada pela música *A real hero* [Um verdadeiro herói] (*College & Electric Youth*) – que irá surgir uma segunda vez, no fim do filme – e que confirma o destino de The Driver, mas que também lhe dá um propósito e sentido de existência. É o único momento em que o protagonista sorri.

Esse momento de felicidade é, no entanto, interrompido pela chegada de Standard (Oscar Isaac), o marido de Irene que regressa da prisão para junto da família e que quer se redimir da sua vida de crime. A presença de Standard não afasta The Driver, em especial porque este o irá ajudar a pagar uma dívida contraída na prisão. O protagonista ajuda-o para proteger Irene e Benicio. Contudo, o assalto feito de dia – num momento que imita a cena inicial – corre mal, com Standard a ser alvejado e The Driver e Blanche – a típica *femme fatale* – a serem perseguidos por aqueles que tinham encomendado o assalto e que estão a mando de Nino.

A cena do assalto é crucial porque representa uma mudança no ambiente do filme em que o crime e a violência tomam conta do espaço urbano: Standard, Blanche ou Shannon são vítimas da ganância de Nino; Irene e Benicio já não estão seguros e, finalmente, The Driver surge como herói que protege mãe e filho. Paralelamente, o momento do assalto também é determinante para o modo como a cidade surge caracterizada enquanto espaço com diferentes sentidos e camadas. Los Angeles é, ao mesmo tempo, o local onde o *american dream* é possível, mas onde o seu oposto ocorre, uma vez que The Driver procura a paz, mas não consegue obtê-la por muito tempo; Standard procura remediar o seu caminho, mas acaba morto; Shannon tenta mudar a sua sorte e, ao proteger o protagonista, é assassinado. Apenas Irene e Benicio parecem ter uma oportunidade para viver felizes e em paz, embora sem Standard ou The Driver, o responsável por potenciar o caminho da mãe e filho ao eliminar as ameaças representadas por Nino e Bernie.

Esse ato coloca o protagonista como um (anti) herói. Consciente do seu destino, The Driver enceta, na segunda parte da narrativa, um percurso violento no qual todos aqueles que se revelam inimigos são eliminados, como acontece, por exemplo, na cena em que afoga Nino na praia, momento que pode ser encarado como a transposição visual da fábula da rã e do escorpião. Finalmente, a verdadeira natureza do protagonista é revelada como consequência de um mundo em degradação. O confronto final (típico do *western*, mas também do *noir*) entre Bernie e The Driver é também um confronto entre dois mundos diferentes, mas complementares.

Embora surjam como antagonistas (mal *versus* bem), ambos fazem parte de um mundo que, não obstante a violência, possui códigos de conduta moral inexistentes nos outros personagens. O confronto entre esses dois personagens tem um desfecho que parece ser inevitável, pois ambos estão conscientes de que o outro deve morrer. Junto do

carro, e após receber o dinheiro do assalto, Bernie esfaqueia The Driver e este faz o mesmo, deixando o mafioso a sangrar no chão. A morte dos dois personagens seria um final interessante para a narrativa, num gesto em que os dois mundos se anulam um ao outro, mas Refn não termina *Drive* dessa forma.

A real hero: considerações finais

Ao contrário de grande parte das narrativas *noir* ou *neo-noir* em que o protagonista está condenado, em *Drive* isso não acontece. A cena final, com a câmara a prolongar-se num *close-up* sobre a cara inerte de The Driver parece sugerir a sua morte. No entanto, e apesar de estar ferido, vemo-lo mover-se para por o carro em funcionamento. Ao mesmo tempo, *A real hero* toca pela segunda vez, confirmando a condição de herói de The Driver, o que implica também em um regresso à solidão e à errância de cidade em cidade, como o seu nome indica.

Only God Forgives (2013) e Bangkok afiguram-se como o espaço que o protagonista poderá vir a ocupar, embora aqui num papel diferente do filme de 2011. A terminar, surgem duas cenas que se sobrepõem: The Driver a conduzir pela noite afora e a continuar o seu percurso e Irene a bater na porta do seu apartamento na esperança de o encontrar. A cena final enuncia a dimensão fantasmagórica do protagonista masculino e a impossibilidade de concretização do romance entre os dois, deixando, no entanto, a narrativa em aberto.

Drive pode ser considerado um *neo-noir*, especialmente porque Refn se serve da linguagem do *noir*, elevando-a a um patamar mais complexo. Los Angeles surge como espaço central numa história que recolhe inspiração em grande parte dos filmes *neo-noir* dos anos 1980, ambiente recriado no filme. Mais do que poder ser encarado como uma celebração ou desconstrução do género, o filme é, acima de tudo, produto dos nossos tempos, sublinhando a importância e o modo como o *noir* tem vindo a ser apropriado pela contemporaneidade enquanto reflexão sobre o outro lado do urbano, aquele que parece estar escondido nas sombras.

Referências

ABRAMS, S. Art is an act of violence: an interview with Nicolas Winding Refn. RogerEbert.com, s/d, 15 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/art-is-an-act-of-violence-an-interview-with-nicolas-winding-refn>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

CHRISTOPHER, N. Somewhere in the night: film noir and the city. New York: Owl Book, 1997.

- CONARD, M. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.
- GUMPANGKUM, M. *Drive: postmodern film noir*. Malika Gumpangkum, s/d. Disponível em: <<http://www.malikagumpangkum.com/contact/>>. Acesso em: 18 out. 2015.
- FOWLER, J. *Drive: the unexpected urban western*. Mediascape, s/d, 19 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/blog/?p=293>>. Acesso em: 15 out. 2015.
- KEESEY, D. *Neo-noir: contemporary film noir from Chinatown to The Dark Knight*. Harpenden: Kamera Books, 2010.
- KOEHLER, R. Nicolas Winding Refn and the search for a real hero. *Cinema Scope* 48, 2011. Disponível em: <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interview-nicolas-winding-refn-and-the-search-for-a-real-hero/>>. Acesso em: 21 nov. 2015.
- KOROLA, K. The Driver Errant: a critical evaluation of Drive and “new” masculinity. *Offscreen*, v. 17, n. 3, p. 3-6, 2013. Disponível em: <http://offscreen.com/view/drive_new_masculinity>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- LIM, D. Cannes Q. and A.: driving in a noir L.A. *The New York Times*, 22 maio 2011. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/05/22/cannes-q-and-a-driving-in-a-noir-l-a/?_r=0>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- LUHR, W. *Film noir*. London: Willey-Blackwell, 2012.
- MARTIN, R. *Mean streets and raging bulls: the legacy of film noir in contemporary American cinema*. Laham: Scarecrow Press, 1999.
- NAREMORE, J. American film noir: the history of an idea. *Film Quarterly*, v. 49, n. 2, p. 12-28, 1995/1996. Disponível em: <<http://online.sfsu.edu/amkerner/CINE726/Students/bethynia%20/AmericanFilmNoir.pdf>> Acesso em: 28 out. 2015.
- _____. *More than night: film noir in its contexts*. Berkeley: University of California, 1998.
- PARK, W. Introduction. In: _____. *What is film noir?* Laham: Bucknell University Press, 2011. p. 1-7.
- SILVER, A.; URSINI, J. L. A. *Noir: the city as character*. Solana Beach: Santa Monica Press, 2005.
- SCOTT, T. Nicolas Winding Refn: interview. *The A.V. Club*, 15 set. 2011. Disponível em: <<http://www.avclub.com/article/nicolas-winding-refn-61788>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- VICARI, J. *Nicolas Winding Refn and the violence of art: a critical study of the films*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2014.

Filmografia

- BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Los Angeles: Warner Bros, 1982. 117min., son., color.
- BLOOD Simple. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. Produção: Ethan Coen. Texas: River Road Productions, 1984. 99min., color.

- BODY Heat. Direção: Lawrence Kasdan. Produção: Fred T. Gallo. Hollywood: The Ladd Company, 1981. 113min., color.
- BRONSON. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Danny Hansford. Inglaterra: Vertigo Films, 2008. 92min., color.
- BULLITT. Direção: Peter Yates. Produção: Philip D'Antoni. San Francisco: Warner Brothers/Seven Arts, 1968. 114min., mono., color.
- CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, 1974. 130min., mono., color.
- COLLATERAL. Direção: Michael Mann. Produção: Michael Mann, Julie Richardson. Los Angeles: Paramount Pictures, 2004. 120min., color.
- DOUBLE Indemnity. Direção: Billy Wilder. Produção: Buddy G. DeSylva, Joseph Siström. Los Angeles: Paramount Pictures, 1944. 107min., mono., b&w.
- DRIVE. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Michel Litvak. Los Angeles: FilmDistrict, 2011. 100min., color.
- I'M the Angel of Death: Pusher III. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Henrik Danstrup. Dinamarca: Dek Danske Filminstitut, Nordisk Film, 2005. 90min., color.
- KISS Kiss Bang Bang. Direção: Shane Black. Produção: Joel Silver. Los Angeles: Warner Bros, 2005. 103min., color.
- LE SAMOURAI. Direção: Jean-Pierre Melville. Produção: Raymond Borderie, Eugène Lépiciér. França: CICC, 1967. 105min., color.
- ONLY God Forgives. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Lene Børglum, Sidonie Dumas, Vincent Maraval. Dinamarca: Space Rocket Nation, 2013. 90min., color.
- POINT Blank. Direção: John Boorman. Produção: Judd Bernard, Robert Chartoff, Irwin Winkler. Beverly Hills: MGM, 1967. 92min., mono., color.
- PULP Fiction. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Santa Monica: Miramax, A Band Apart, 1994. 154min., color.
- PUSHER. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Henrik Danstrup. Dinamarca: Balboa Entertainment, 1996. 105min., color.
- RISKY Business. Direção: Paul Brickman. Produção: Jon Avnet, Steve Tisch. Los Angeles: The Geffen Company, 1983. 90min., color.
- SCORPIO Rising. Direção: Kenneth Anger. Produção: Ernest D. Glucksman. Estados Unidos: Puck Film Productions, 1964. 28min., mono., color.
- SHANE. Direção: George Stevens. Produção: George Stevens. Los Angeles: Paramount Pictures, 1953. 118min., mono., color.
- STRANGE Days. Direção: Katherine Bigelow. Produção: James Cameron, Steven-Charles Jaffe. Santa Monica: Lightstorm Entertainment, 1995. 145min., color.

- TAXI DRIVER. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips, Michael Phillips. Culver City: Columbia Pictures Corporation, 1976. 113min., color.
- THE TERMINATOR. Direção: James Cameron. Produção: Gale Anne Hurd. Los Angeles: Hemdale Film Corporation, 1984. 107min., mono., color.
- THE DRIVER. Direção: Walter Hill. Produção: Lawrence Gordon. Los Angeles: EMI Films, Twentieth-Century Fox, 1978. 91min., mono., color.
- THE MALTESE Falcon. Direção: John Huston. Produção: Henry Blanke, Hal B. Wallis. Los Angeles: Warner Bros, 1941. 100min., mono., b&w.
- THE DARK Knight. Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas. Los Angeles: Warner Bros, 2008. 152min., color.
- THIEF. Direção: Michael Mann. Produção: Jerry Bruckheimer, Ronnie Caan. Chicago: Mann/Caan Productions, 1981. 122min., color.
- TOUCH of Evil. Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Los Angeles: Universal International Pictures, 1958. 95min., mono., b&w.
- VALHALLA Rising. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Johnny Andersen, Henrik Danstrup, Bo Ehrhardt. Glasgow: BBC Films, Belle Allee Productions, 2009. 93min., color.
- WITH Blood in My Hands: Pusher II. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Nicolas Winding Refn, Henrik Danstrup. Inglaterra, Dinamarca: Billy's People, Nordisk Film, 2004. 100min., color.