

**“NO ONE'S BETTER THAN ANY NEXT MAN”: A VIOLÊNCIA, O  
(ANTI)HERÓI E O *NEO-NOIR* EM *GOOD TIME* (2017)**

**“NO ONE'S BETTER THAN ANY NEXT MAN”: VIOLENCE, (ANTI)HERO  
AND *NEO-NOIR* IN *GOOD TIME* (2017)**

ANDRÉ FRANCISCO<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 04/11/2021*

*Fecha de aceptación: 22/12/2021*

**RESUMO**

*Good Time* (2017) é um filme realizado pelos irmãos Benny e Josh Safdie, que explora a jornada de Connie Nikas (Robert Pattinson) através da noite frenética e obscura de Nova Iorque. Por sua vez, o *neo-noir* é talvez a maior influência na estrutura narrativa do filme. Assim, o objectivo deste artigo é analisar como o filme utiliza certos tropos do *film noir* e do *neo-noir* para representar o protagonista e a violência, atendendo também ao modo como são retratados sentimentos como a ansiedade e alienação.

**ABSTRACT**

*Good Time* (2017) is a film directed by the brothers Benny and Josh Safdie, that explores the journey of Connie Nikas (Robert Pattinson) through the frantic, hazy night of New York. In turn, the neo-noir is perhaps the major influence on the film's narrative structure. Thus, the aim of this article is to analyze how the film uses certain tropes of film noir and neo-noir to represent the protagonist and the violence, and also the way in which feelings such as anxiety and alienation are portrayed.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência - *Neo-Noir* - *Film Noir* - Protagonista - Anti-herói

**KEYWORDS:** Violence - *Neo-Noir* - *Film Noir* - Protagonist - Antihero

---

<sup>1</sup> André Francisco é investigador integrado no CEAUL - Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa. Tem como áreas de investigação o *Film Noir* e o *Neo-Noir*, História do Cinema, Cinema Norte-Americano, Cinema e Paisagem e Séries de Televisão.

## INTRODUÇÃO

Os géneros cinematográficos não devem ser entendidos como ideias estáticas, muito pelo contrário — os géneros são conhecidos pela sua capacidade de mudar e de se adaptar. Considerando a esta mutabilidade, a sua definição não é um processo fácil. São raros os casos em que podemos pensar que existe apenas uma maneira de os definir. Podemos entender “género” como uma categoria, um estilo ou um tipo de filme, mas estes podem ser inventados, alterados, associados a outros géneros, redefinidos e também contestados (Park, 2011, p. 11). A respeito desta permeabilidade, Janet Staiger refere que a noção de pureza nos géneros não passa de uma ilusão concebida por uma ordem subjectiva visível no presente que, por sua vez, é mapeada no passado e assumida como uma ordem visível do passado.

Assim, e como menciona Park, a instabilidade daquilo a que normalmente chamamos géneros, a sua ascensão ou queda, bem como as suas mutações, causas históricas e definições subjectivas são aquilo que lhes dá suporte (2011, p. 14). Se tivermos em conta que cada época (re)cria os seus géneros e que a única constante presente é a sua mutabilidade, podemos entender género como um fenómeno histórico que procura reflectir sobre a época em que é concebido. De modo a simplificar a questão, visto que não é o objectivo principal deste trabalho a procura exhaustiva de uma definição do termo “género”, partiremos da aceção dada por Jim Kitses no seu livro *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*: “a varied and flexible structure, a thematically fertile and ambiguous world of historical material shot through with archetypal elements which are themselves ever in flux.” (2007, p.19).

Um dos géneros mais problemáticos no que diz respeito à sua definição e estrutura é o *film noir*. Partindo desta ambiguidade dos géneros cinematográficos e da dificuldade em defini-los, o presente estudo visa olhar em particular para o *film noir* e, por sua vez, para o *neo-noir*. Atendendo à complexidade da tarefa, iremos procurar abordar ambos os conceitos através do filme *Good Time* (2017) uma vez que este explora temáticas que normalmente estão associadas a estes géneros. Assim, será primeiramente efectuada uma breve análise sobre o *film noir* e sobre o *neo-noir*, olhando em particular para dois aspectos: o protagonista e a violência. Tendo como base a relação da personagem

principal com a sociedade e com aqueles que o rodeiam, assim como a violência que advém dessas relações, na última parte deste trabalho iremos analisar o filme, observando os tropos que partilha com as estruturas típicas do *noir*, ao mesmo tempo que evidenciaremos como procura actualizar o género, abordando temáticas relevantes para a época em que é criado.

### **“DON’T BE CONFUSED, IT’S JUST GONNA MAKE IT WORSE FOR ME”: *FILM NOIR* E O *NEO-NOIR***

Antes de aprofundar a questão relativa ao *film noir* é importante deixar claro que não existe um consenso relativamente ao modo de o categorizar, isto é, apesar dos inúmeros estudos efectuados ao longo dos anos, ainda persiste a dúvida — trata-se de um período, de um género, de um ciclo, de um estilo ou apenas de um fenómeno (Naremore 2008, p. 9). Como tivemos oportunidade de verificar, a própria conceptualização de género é complexa. Assim, se partirmos do pressuposto que um género representa uma codificação de propriedades discursivas, o *film noir* pode ser considerado um género, tal como atenta Andrew Dickos:

(...) film noir speaks to us in certain patterns of visual narration and, through them, establishes a bleak mood that defines the melodramatic conventions of story and character in peculiar recurrence to their time (mostly, the 1940s and 1950s) and place (Hollywood’s representation of modern urban America), we come to recognize such a cinema as a discrete area of investigation. (2002, p. 3)

Assim, apesar das distintas leituras de vários críticos (Alfred Appel, 1975; Thomas Sobchack, 1975; Raymond Durgnat, 1967) a respeito da legitimidade do *film noir* enquanto género, neste trabalho olharemos para o conceito sob esse prisma.

No que diz respeito à sua definição, podemos definir sucintamente *film noir* como *thrillers* criminais americanos realizados entre os anos de 1940 e 1950. Em termos de características, estes filmes evocam uma série de traços estilísticos facilmente

reconhecíveis, nomeadamente as personagens (protagonistas moralmente ambivalentes atraídos por mulheres bonitas, os detectives privados contratados por *femmes fatales* ou criminosos que tentam realizar assaltos); a utilização do *flashback* enquanto estrutura narrativa; os cenários (normalmente urbanos, como por exemplo *diners* ou escritórios sórdidos); a decoração (venezianas e luzes *neon*); o guarda-roupa (gabardines e chapéus de aba); e os acessórios (cigarros, cocktails e revólveres) (Naremore, 2008, p. 1). Estas características, locais e personagens procuravam sublinhar o lado mais negro da sociedade americana, questionando os alicerces do “sonho americano” (Spicer & Hanson, 2013, p. 212) e refletindo as ansiedades e as preocupações de um país no decorrer da Segunda Guerra Mundial e nas experiências do pós-guerra<sup>2</sup>. Apesar da definição estar relativamente completa, como já referimos, nenhum consenso ainda foi alcançado a este respeito. Um dos motivos apontados para esta incerteza é o facto de o *film noir* ter começado como um conceito crítico e não, à semelhança de outros géneros tradicionais, como um modo de produção.

Se o *film noir* levanta todos estes problemas, no que diz respeito ao *neo-noir* a questão parece complicar-se. O termo surge entre o final da década de 1960 e o início de 1970, quando os estúdios de Hollywood estavam a passar por uma crise financeira. Na época, explorar géneros como o *noir* parecia ser uma boa opção, apesar de este já se encontrar esquecido há mais de uma década. Todavia, com a crescente popularidade entre os meios académicos no que diz respeito à investigação sobre o período clássico de Hollywood, muitos realizadores, inspirados na *New Wave* francesa, procuraram visitar e revitalizar o *noir* incorporando técnicas modernistas, provenientes do cinema *arthouse* europeu (Bould et al, 2009, p. 4). Para clarificar o conceito, usaremos a definição de Mark T. Conard:

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

---

<sup>2</sup> O termo *film noir*, cunhado pelo crítico francês Nino Frank em 1946, servia para descrever uma série de filmes americanos realizados durante a Segunda Guerra Mundial e nos anos seguintes, marcados pela violência e permeados por um profundo medo e por incertezas morais. Outra característica relevante, é a utilização do *chiaroscuro*, que surge da influência do Expressionismo Alemão.

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, p. 2)

Podemos então entender o *neo-noir* como uma continuação do *film noir*, ao mesmo tempo que, através de novas técnicas e inspirações, procura expandir as fronteiras do género. Esta revitalização e actualização do género foi conseguida através de tecnologias e modos narrativos completamente desconhecidos para os realizadores dos *noir* clássicos. Exemplos disso são a utilização de cor, o uso de violência gráfica, a profanação, a nudez, a sexualidade explícita e a nostalgia.

Tendo em conta esses novos métodos, Mark T. Conard argumenta que os filmes *neo-noir*, de certa forma, parecem ser mais capazes de incorporar a perspectiva do *noir*. Em primeiro lugar, os realizadores do *neo-noir* entendem o contexto histórico e o que se entende por *film noir*; em segundo lugar, os realizadores *neo-noir* conseguem mais facilmente explorar certas temáticas que os seus antecessores não poderiam (2007, p. 2). Podemos então concluir que o *neo-noir* procura continuar a explorar as temáticas e as características do *film noir*. Estes novos modos de perpetuar o género exemplificam a própria flexibilidade e pluralidade do *noir*. Assim, o *neo-noir*, como refere Inês Amorim Costa, “continua a ser o espaço privilegiado para explorar histórias da alienação e isolamento, da comunidade vs. o indivíduo e também os locais obscuros e pouco familiares” (2018, p. 38). Considerando esta continuidade, seguidamente iremos analisar dois aspectos em particular, explorados pelo *film noir* e pelo *neo-noir*, e fulcrais para a análise de *Good Time*: o protagonista e a violência.

## **“I AM BETTER THAN YOU”: O PROTAGONISTA E VIOLÊNCIA NO *FILM NOIR* E NO *NEO-NOIR***

### **Os Protagonistas**

Os protagonistas do *film noir* são, na sua grande maioria, facilmente reconhecíveis. Normalmente são detectives privados, polícias, mas também podem ser escritores ou jornalistas que, por uma eventualidade, se encontram envolvidos numa investigação ou

como cúmplices de um crime. O ponto em comum é o facto de todas estas profissões serem vistas como honestas. Um dos aspectos mais interessantes do *noir* é a representação de protagonistas masculinos que carecem das qualidades que caracterizam o arquétipo do herói americano e que, portanto, funcionam como anti-heróis. Assim, há como que uma problematização difusa da identidade masculina que expressa uma visão essencialmente existencialista da vida. O comportamento do herói *noir* pode ser justificado pelo facto de operar num mundo desprovido de uma estrutura moral necessária para produzir o herói tradicional (Spicer & Hanson, 2007, p. 47)

Como tal, o herói *noir* é tipicamente um homem branco que, confrontado com uma situação extraordinária (um crime), vê-se obrigado a ultrapassar a fronteira do moralmente correcto, ficando emaranhado, se não for ele próprio o criminoso, numa teia de criminalidade e ambiguidade. Por sua vez, este está consciente que as suas decisões o levarão a cruzar a linha da moralidade, cedendo assim aos seus instintos mais básicos ou passando para o lado mais sombrio do mundo em que vive (Arnett, 2020, p. 10). Face às suas decisões e ao mundo que os rodeia, os protagonistas são caracterizados por sentimentos como o pessimismo, o existencialismo, o niilismo e o fatalismo. Tendo em conta que grande parte das narrativas *noir* se centram num espaço urbano caracterizado pela sua opressão e pela sua violência, os protagonistas tornam-se seres alienados e repletos de ansiedade, uma vez que são muitas vezes colocados em ambientes escuros, solitários e claustrofóbicos, como explicita Park (2011, p. 124). Dentro deste mundo de sombras, o genuíno protagonista *noir* é aquele que se torna falível devido às suas decisões.

Se o que designa o herói *noir* é o facto de serem personagens aparentemente respeitáveis que cedem à ganância e à luxúria, mostrando que qualquer um é capaz de cometer um crime, no caso do *neo-noir* a questão difere um pouco em termos de ambiguidade moral. Sue Short define deste modo o protagonista *neo-noir*:

Heists and homicides that rarely go to plan, assassins and amnesiacs with identity issues, and an array of characters placed in difficult situations, whether it is lovers on the run seeking to evade capture; innocent protagonists trying to clear their name; lone cops aiming to expose corruption in the force; or a number of detectives (both ‘official’ and

otherwise) whose investigation often reveals more about themselves than their supposed quarry. As such a list suggests, neo-noir plots are both familiar and diverse, inviting ongoing intrigue while frustrating easy analysis. (2019, p. 1)

Apesar de não ser um protagonista fácil de definir, uma vez que apresenta distintas concepções, tal como no *noir*, a maioria dos protagonistas são (anti)heróis com um passado sombrio que, de algum modo, se encontram presos num “pesadelo”. Seguindo os seus instintos mais primitivos, encontram-se sempre à procura de algo, seja através da resolução de um mistério ou crime, ou planeando uma vingança. Deste modo, os protagonistas *neo-noir* apresentam-se, geralmente, como figuras masculinas, taciturnas, que lutam pela sua sobrevivência, mas que raramente têm finais felizes (Springate-Jones, 2018, s/p). Assim, os (anti)heróis *neo-noir* são, na sua maioria, personagens corruptas (ou corruptíveis), podendo, como acontece no *noir* clássico, ocupar funções como as de detectives ou polícias. Todavia, além disso, tipicamente têm uma variedade de ocupações, são, por exemplo, *gangsters*, assassinos, traficantes de droga, veteranos de guerra, pequenos criminosos ou mesmo simples homens comuns, estando todas quase sempre ligadas ao submundo sombrio do crime violento e da corrupção. Tal como no *noir*, o *neo-noir* leva-nos a explorar sentimentos como o existencialismo, o niilismo, o fatalismo e o pessimismo, apresentando no papel dos protagonistas homens solitários, distintivamente cínicos, obsessivos, desiludidos e inseguros que tentam manter-se à tona recorrendo à violência, num mundo repleto de sombras.

Tendencialmente, o protagonista *neo-noir* é mais agressivo e violento que o típico herói *noir*. Como refere Richard Martin: “this remains a defining feature of the post-sixties neo-noir, the protagonist’s violence, paranoia and fragmented psyche a response to the social realities of the modern experience” (1999, p. 7). Tendo isto em conta, efectuaremos de seguida uma breve análise sobre os modos de representação da violência no *noir* e no *neo-noir*.

### **A Violência**

No que diz respeito à violência, há uma diferença clara entre o a sua representação nas narrativas *noir* e nas *neo-noir*. Não sendo o objectivo deste trabalho, a exploração

exaustiva dessas disparidades, pretende-se, todavia, mencionar, de modo geral, as maiores distinções. Assim, tendencialmente, os filmes *neo-noir* são mais violentos que os filmes *noir*. Para além disso, a violência apresenta-se de uma forma mais gráfica e mais estilizada. Uma das razões poderá ser, como já tivemos oportunidade de mencionar, as limitações governamentais e morais impostas aos realizadores *noir*. Contrariamente, os filmes *neo-noir* podem explorar temáticas mais violentas e conteúdo mais gráfico, atendendo à implementação dos códigos de classificação etária dos filmes. Como William Luhr menciona:

Many of the new films were able to explicitly present material that previously could only be suggested. *Gunn* (1967) deals with transvestism and *Chinatown* with pedophilia and incest; both show graphic, mutilating violence in ways unthinkable during the canonical era of film noir. Such material is still considered of questionable morality, however, and its use, while permitted, can categorize a film as shocking or of borderline morality. (2012, p. 45)

Assim, grande parte da violência dos filmes *noir* era apenas apresentada por meio da sugestão. Por sua vez, os protagonistas recorrem à violência como um acto de desespero, ao invés de se tratar de uma escolha racional. No *neo-noir* “glorifica-se a estética da violência, o que torna necessário que se reconheça essa nova violência e o que esta significa” (Costa, 2018, p. 35). Esses novos modos de representação da violência, como sugere Robert Arnett, estão interligados ao período histórico ou ao estilo temático do momento *neo-noir*, considerando, em particular, a crueldade que a violência assume. A violência, enquanto tema, pode funcionar como um método para compreender o seu envolvimento e as suas ressonâncias do tempo presente. Neste sentido, a violência pode ser entendida como algo sintomático do mal-estar do tempo singular (2020, p. 11).

À semelhança do herói *noir*, o protagonista *neo-noir* recorre à violência como sendo a única escapatória possível, isto é, como uma fase necessária para a sua transformação: só depois de recorrer à violência, o herói pode chegar a um novo mundo (Arnett, 2020, p. 77). A diferença estará, por ventura, no ponto de partida em relação à violência, isto

é, o protagonista *noir* é geralmente apresentado como alguém moralmente correcto que, face a um determinado evento, se vê obrigado a recorrer à violência. No que diz respeito ao herói *neo-noir*, a violência, atendendo ao tipo de protagonistas que o género explora, parece ser algo já intrínseco que aguarda nas sombras pelo momento oportuno para se evidenciar. Justin Vicari refere que o papel crucial deste herói está associado ao seu papel de mediador entre os actos violentos e daquilo que deles advém (2014, p. 21). Assim, podemos entender a violência perpetrada pelo protagonista *neo-noir*, recorrendo às palavras de Robert Warshow<sup>3</sup>:

(...) a certain image of man, a style, which expresses itself most clearly in violence. Watch a child with his toy guns and you will see: what most interests him is not (as we so much fear) the fantasy of harming others, but to work out how a man might look when he shoots or is shot. A hero is one who looks like a hero. (Apud Kowalewski 1993, p. 5)

Partindo desta ideia de protagonista que usa a violência cruel e gráfica para de algum modo expressar aquilo que é, e tendo em conta que a violência pode identificar um mal-estar do tempo presente, na parte seguinte olharemos para *Good Time* através destas duas perspectivas.

### **“I’VE JUST GOTTA GET HIM OUT OF THERE BEFORE SOMETHING BAD HAPPENS”:** O PROTAGONISTA E A VIOLÊNCIA EM *GOOD TIME* (2017)

*Good Time* é um filme de 2017 realizado pelos irmãos Benny e Josh Safdie e conta a história de Connie, um pequeno criminoso que vive dos seus esquemas, e do seu irmão Nick, portador de uma deficiência mental. Num assalto a um banco que corre mal, acabam por ser perseguidos pela polícia, Nick é preso, ao contrário de Connie, que consegue escapar. Após este evento, Connie embarca numa jornada kafkiana com o objectivo de resgatar o seu irmão.

---

<sup>3</sup> Apesar de no ensaio “Movie Chronicle: The Westerner”, Robert Warshow referir-se ao herói dos filmes *western*, a descrição usada, no nosso entender, parece também ser passível de ser usada para falar do protagonista *neo-noir*.

A acção do filme decorre numa única noite tumultuosa, no bairro de Queens, em Nova Iorque. *Good Time* faz recordar alguns dos grandes filmes sobre cidades dos anos 1970, como, por exemplo, *Mean Streets* (1973) e *Dog Day Afternoon* (1975). Neste caso, a cidade é apresentada como um labirinto, repleta de personagens alucinadas e onde a ansiedade e o pânico são quase palpáveis em cada *frame*. Através do uso de *close-ups* e cortes rápidos é possível sentir o dilema do protagonista: Connie é um homem desesperado que apenas existe dentro dos limites do seu violento desejo de resgatar o seu irmão. Consequentemente, Connie opera constantemente sob uma paranoia nebulosa e obsessiva em relação à tarefa que tem para cumprir” (Nayman, 2017, s/p).

Tal como a maioria dos heróis *noir* e *neo-noir*, o protagonista pode ser entendido como alguém moralmente ambíguo. Apesar de se tratar de um criminoso, o amor que sente pelo seu irmão é evidente no empenho que coloca na missão de o resgatar, levando-o a fazer o que for preciso para alcançar o seu objectivo. Pode não se tratar da personagem mais simpática, mas o modo como se preocupa com o irmão concede-lhe o benefício da dúvida em relação ao seu carácter (Scott, 2017, s/p).

Apesar disso, Connie é incapaz de não deixar um rasto de violência durante a sua jornada. A respeito desta questão, Richard Brody escreve:

“Good Time” is an intense, fiery, hallucinatory film that’s filled with violence but doesn’t feature a single gunshot. What blood there is gets shed with pain and depicted with horror. There’s a sprinkling of off-kilter comedy and one arc of grand, lofty, classical irony, but the irony never pertains to the violence, about which the Safdies find nothing amusing. The violence isn’t aestheticized, prettified, lionized. Rather, it’s fast, plain, and sordid. (2017, s/p)

Contrariamente ao que acontece, tendencialmente, no *neo-noir*, *Good Time* não utiliza violência gráfica nem estilizada. Não quer isto dizer que o filme não explore a temática da violência, apenas o faz de diferentes modos. Por exemplo, Connie começa por usar o seu irmão com problemas mentais para assaltar um banco: podemos interpretar esta acção como um acto de violência psicológica para com Nick, que não consegue entender na totalidade a repercussão das suas acções. Este acaba por ser preso e pouco

depois agredido por outros presidiários, sendo enviado para o hospital. Seguidamente, na tentativa de arranjar dinheiro para pagar a fiança, Connie recorre ao que parece ser a sua namorada, uma mulher mais velha e visivelmente carente. Esta é evidentemente manipulada por ele (o que é mais um sinal de violência psicológica), por isso, convence-a facilmente a usar o cartão de crédito da sua mãe para conseguir o dinheiro. O plano acaba por não resultar, uma vez que a mãe, por se tratar de uma situação recorrente, cancela o cartão de crédito a tempo. Mais tarde, depois de retirar do hospital um homem que pensa ser o seu irmão, Connie aproveita-se da boa vontade de uma emigrante caribenha e da sua neta, acabando por enganá-las e intimidá-las para o ajudar. Mais tarde, após invadir um parque de diversões fechado, em busca de uma garrafa com LSD, agride e droga o guarda do local. Por fim, e numa última tentativa de conseguir o dinheiro para libertar o irmão, Connie envolve-se com uns traficantes de droga, enganando-os na venda do restante conteúdo da garrafa de LSD, com um deles (Ray) acabando por morrer numa tentativa de fuga à polícia pela janela de um prédio.

Para além da violência praticada pelo protagonista, *Good Time* espelha, em particular – assim como o *neo-noir* explora a violência sintomática do seu tempo –, dois tipos de violência por parte da sociedade: a violência contra as pessoas com doenças mentais e contra os afro-americanos ou emigrantes. Nick, apesar ter uma doença mental, não é alvo de nenhum tipo de tratamento especial quando é preso. Isto leva-o a ser colocado juntamente com outros criminosos, numa prisão “normal”. Por ser incapaz de entender a repercussão das suas acções e ao ser colocado num local que claramente não atende às suas necessidades, este acaba por se envolver numa luta com outros prisioneiros e é brutalmente agredido por causa de um comando de televisão. Outro exemplo que demonstra este tipo de violência é ilustrado na cena em que na televisão se veem imagens da popular série de televisão *Cops*. Uma mulher com uma doença mental ameaça suicidar-se com antidepressivos. Ao chegar ao local, a polícia prende a mulher de forma violenta por esta tentar fugir. Estes dois exemplos são um retrato da incapacidade da polícia em lidar com estes casos em particular. Sem qualquer tipo de conhecimentos psiquiátricos ou psicoterapêuticos, a única resposta por parte das forças policiais nestas situações é a violência, seja ela física, seja através das situações em que colocam estas pessoas mais frágeis.

Do mesmo modo, a postura incomplicada por parte da polícia e do protagonista, afecta, no filme, os emigrantes e os afro-americanos. Para além da cena do assalto ao banco, onde Nick e Connie tentam fazer-se passar por afro-americanos através do uso de uma máscara, num gesto que reflecte um golpe popular empregue por criminosos brancos, manchete nos jornais em 2010 (Kermode, 2017, s/p). Connie aproveita-se das emigrantes caribenhas, avó e neta. Neste caso, a mais prejudicada é Crystal. A jovem deixa-se seduzir e enganar por Connie, acabando abandonada e confundida com uma criminosa, sendo posteriormente presa por se encontrar no local errado. O mesmo acontece ao segurança do parque de diversões. Depois de o agredir e drogar, Connie rouba-lhe a farda. Quando a polícia chega ao local e vê um homem negro no chão, desorientado, não se preocupa em investigar devidamente a situação. A respeito destas situações, Mark Kermode sublinha o seguinte: “Although the film-makers may disavow any explicit political or moral messages, they paint an ugly picture of a world in which victims can be mistaken for criminals –and vice versa – purely because of the colour of their skin” (2017, s/p). Através destes exemplos conseguimos entender como o filme, através da exploração da violência enquanto tema e das características *neo-noir* que utiliza, reflecte sobre alguns dos mal-estares culturais da sua época.

Torna-se relevante mencionar ainda outras particularidades do filme que se relacionam com o *neo-noir*. Connie é um típico (anti) herói do género: moralmente ambíguo e alienado, move-se numa cidade que parece aprisioná-lo, despertando sentimentos como a paranoia e a ansiedade. A cena em que o protagonista entra numa espécie de Casa do Terror, no parque de diversões, pode ser entendida como uma metáfora da sua própria condição. Preso num lugar labiríntico, assustador e que o coloca num estado de ansiedade, onde para além de ser perseguido pela polícia tem de enfrentar personagens caricatas e passar por vários obstáculos até alcançar o seu objectivo. Durante a sua jornada, vê-se também obrigado a enfrentar os seus próprios demónios, bem como as consequências das suas acções. Contudo, no final, Connie tenta equilibrar a balança da moralidade num último gesto de redenção, ao assumir a totalidade da culpa do assalto ao banco, inclusive o facto de ter obrigado o seu irmão com problemas mentais a participar no assalto. Por essa razão, o irmão é ilibado de todas as acusações e é colocado numa instituição onde será tratado de acordo com as suas necessidades.

Outra particularidade que o filme explora do mesmo modo que grande parte dos filmes *neo-noir* é a luz. Através do uso estilizado de luzes de cor, estes filmes procuram produzir o mesmo efeito que os filmes a preto e branco dos anos 1940. Ao invés da escuridão tenebrosa e do uso de sombras sinistras, o *neo-noir* usa superfícies de cores muito brilhantes. *Good Time* faz exatamente isso usando luzes néon de cor roxa, azul e verde, de forma expressionista, mas também através da presença da luz da televisão em todos os apartamentos, o que acentua a condição de isolamento e aprisionamento do protagonista.

Para concluir, os *noirs* clássicos procuravam espelhar o mal-estar da sociedade americana provocado pela Segunda Guerra Mundial e pelo pós-Guerra. Por sua vez, o *neo-noir* tem tido a capacidade ao longo dos anos de gerar filmes que correspondem ao mal-estar do seu próprio tempo. *Good Time* consegue isso mesmo, não só através da exploração do relacionamento fracassado entre o indivíduo e a sociedade, mas também por evidenciar sentimentos como a ansiedade, o pessimismo e o fatalismo, bem como abordar temas como o género e a etnia. O que podemos entender como a essência no *neo-noir*, tal como do filme *Good Time*, é a capacidade de se relacionar efectivamente com o *film noir* e com os seus tropos. O filme opera de forma semelhante ao *noir* clássico, fazendo pelo momento actual o que *noir* fez pelo seu momento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *film noir* é um género que, ao longo dos tempos, tem sido capaz de evoluir e de se reinventar, muito pela sua capacidade de se adaptar aos diferentes momentos históricos e às diversas temáticas relevantes em cada momento. Através da exploração daquilo que podemos entender como temas clássicos, *Good Time* consegue ir mais além com a introdução de temas que têm ganhado destaque na sociedade americana contemporânea, onde a polarização política e a discussão racial se encontram na ordem do dia. Como Josh Safdie refere numa entrevista: “I think that is the microcosm of the movie’s macrocosm, which is that white people can get away with a lot more [than black people]. And people of colour are often the victims of white manipulation (2017, s/p).

O filme destaca ainda questões relativas à doença mental que, nos últimos anos, se têm tornado um tema de extrema importância em termos sociais. O filme termina

precisamente focando esta questão. Nick vai pela primeira vez a uma sessão de grupo com pessoas que, como ele, sofrem de problemas mentais. Como música de fundo temos o tema “The Pure and the Damned” interpretado pelo lendário Iggy Pop. Emily Yoshida e o compositor Daniel Lopatin, que trabalhou na música do filme, descrevem a cena do seguinte modo:

As the song plays and the credits roll, we return to Nick (Benny Safdie), Connie’s special-needs brother, for whose sake this entire violent misadventure has been for. In Lopatin’s mind, Nick is a reminder that “most of life is not *that*,” he says. “Most of life is people in a room, trying to be better.” (2017, s/p)

Podemos tentar entender *Good Time* precisamente através de um mote semelhante: “*Good time*” is about people in a city, trying to be better. Connie é um (anti) herói (*neo*) *noir* que face às circunstâncias em vive e ao mundo que o rodeia, faz o que pode para dar ao seu irmão a melhor vida possível, mesmo que para isso tenha de o colocar em situações perigosas ou recorrer à violência.

Concluindo, o *noir* não se revela um fenómeno exclusivo de uma determinada época, mas sim um género que tem vindo a ser reinterpretado ao longo dos tempos. O *noir* surgiu, reapareceu, mudou, mas permaneceu *noir*. Apesar de ter nascido da ansiedade e do desespero dos anos 1940, adaptou-se posteriormente à paranoia e ao *Weltschmerz* dos nossos tempos (Park, 2011, p. 27). *Good Time* é um bom exemplo desta metamorfose constante a que chamamos *noir* (ou *neo-noir*).

## BIBLIOGRAFIA

- Arnett, R. (2020). *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Bould M., Glitre, K.& Tuck, G. (2009) *Neo-Noir*. Wallflower Press.
- Brody, R. (2017). “‘Good Time’ Is an Instant-Classic Crime Drama for the Age of Trump”. *The New Yorker*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-safdie-brothers-transcendent-good-time>
- Conard, T., M. 2007. *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky.

- Costa, A., I. (2018). *Coming out of the Shadows: O Homem e a Cidade do Noir ao Neo-noir*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Dickos, A. (2002). *Street with No Name: A History of the Classic American Film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Hoby, H., Safdie, J. e Safdie, B. (2017).” Good Time directors the Safdie brothers: ‘Robert Pattinson was just a guy chasing work’”. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/16/good-time-directors-the-safdie-brothers-robert-pattinson-was-just-a-guy-chasing-work>
- Kermode, M. (2017). “Good Time review – Robert Pattinson excels in electrifying urban thriller”. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/19/good-time-robert-pattinson-excels-electrifying-urban-thriller>
- Kitses, J. 2007. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. Bloomsbury Publishing.
- Kowalewski, M. (1993). *Deadly Musings*. Princeton University Press.
- Luhr, William. 2012. *Film Noir*. London: Willey-Blackwell.
- Martin, R. (1999). *Mean Streets and Raging Bulls: The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*. Maryland: Scarecrow Press.
- Naremore, J. (2008). *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, LA: University of California Press.
- Nathaniel R. (2005). *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom.
- Nayman, A. (2017). “Film of the week: Good Time takes a spin around Robert Pattinson’s no-good hood”. *Sight and Sound*. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/good-time-robert-pattinson-no-good-hood>
- Park, W. 2011. *What is Film Noir?*. Bucknell University Press.
- Scott, O., A. (2017). “Review: A ‘Good Time,’ if in Name Only”. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/08/10/movies/good-time-review-robert-pattinson.html>
- Shor, S. (2019). *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*. Palgrave Macmillan.

Spicer, A. e Hanson, H. (2013). *A Companion to Film Noir*. Hoboken, NJ: Willey-Blackwell.

Springate-Jones, L. (2018). “The Beginner’s Guide: Neo-Noir”. *Film Inquiry*.  
Disponível em: <https://www.filminquiry.com/beginners-guide-neo-noir/>

Vicari, J. Nicolas. (2014). *Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Films*. McFarland & Company.

Yoshida, E. e Lopatin, D. (2017). “How Good Time Director Josh Safdie and Composer Daniel Lopatin Got Iggy Pop to Write Them a Heartbreaking Ballad”. *Vulture*.  
Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/08/why-iggy-pop-wrote-a-heartbreaking-ballad-for-good-time.html>