

## “IN PLACES DEEP I LIVE”: DO ESPAÇO EM *TRUE DETECTIVE* (1 & 2)

José Duarte<sup>1</sup>

### RESUMO

Criada por Nick Pizzolatto, *True Detective* é uma série HBO com duas temporadas estreadas entre 2014-2015. Descrita por vários críticos como uma criação com uma atmosfera particular e com diferentes influências, a série apresenta uma visão negativa do “American Dream” em dois espaços. Enquanto a primeira temporada se passa no Louisiana, a segunda temporada situa-se em L.A., ambas apresentando cenários diferentes, mas com uma atmosfera semelhante. Deste modo, o presente artigo tem dois objetivos: em primeiro lugar, compreender as influências culturais das duas temporadas e, em segundo lugar, olhar criticamente para as duas geografias apresentadas na série e o seu significado. De forma a efetuar esta análise, irei primeiro apresentar uma hipótese de leitura relativamente ao espaço em *True Detective* para, em seguida, explorar os créditos iniciais de cada temporada, uma vez que ambos condensam o modo como o espaço serve de metáfora para o lado obscuro da natureza humana (CLARKE, 2014).

**Palavras-chave:** Espaço; *Noir*; Genérico; *True Detective*; Mal.

## “IN PLACES DEEP I LIVE”: ON SPACE IN *TRUE DETECTIVE* (1 & 2)

### ABSTRACT

Created by Nick Pizzolatto, *True Detective* is an HBO series with two seasons spanning from 2014 to 2015. Described by several critics as being influenced by particular moods and genres, the series takes a look at the dark underside of the American Dream in two spaces. While the first season is located in Louisiana, the second season is located in L.A., presenting different scenarios but the same atmosphere nonetheless. Thus, the aim of this essay is twofold: 1) first, to understand the several cultural influences on the two seasons, and 2) to look critically at both geographies presented in the series and their meaning. To do so, I will first present a reading of the space in *True Detective* and then take a closer look at the opening credits of both seasons, as they encapsulate how space can be seen as a metaphor for the “darkness of human nature” (CLARKE, 2014).

**Keywords:** Space; *Noir*; Opening Credits; *True Detective*; Evil.

### *True Detective*, uma série HBO

“This place is like somebody’s memory of a town, and the memory is fading. It’s like there was never anything here but jungle.” – Rust Cohle, *True Detective* – Season 1

Para realmente compreender o êxito de uma série como *True Detective* será primeiro necessário entender o papel do canal americano HBO na produção de

---

<sup>1</sup> Leciona na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É também investigador no CEAUL (Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa). As suas áreas de investigação incluem História do Cinema, Cinema Português, Cinema Americano, Estudos de Televisão e Ficção Científica e Fantasia.

diferentes programas de sucesso. Tal como nota Marc Leverette (2008), desde a sua criação que o canal de televisão por cabo tem vindo a redefinir ao longo do tempo a televisão americana, em especial porque os muitos programas que foram criados pela HBO possuem o selo de “TV de qualidade”<sup>2</sup>. Outros canais – como é o caso da CBS ou Showtime – começaram a seguir a estratégia da HBO na produção de programas com conteúdos e estilos semelhantes e a produzi-los para um número elevado de espectadores.

A estratégia HBO definiu-se, acima de tudo, por apostas arriscadas na produção de programas com conteúdos inovadores ou arrojados e projetos com a grande habilidade de cativar as figuras mais criativas da indústria televisiva e cinematográfica (EDGERTON, 2008). A marca criada pela HBO destaca-se também pelas suas inovações tecnológicas, pela programação original, como acrescenta Leverette (2008), que se tornou única na produção cultural televisiva a vários níveis. Não só a HBO produz séries de televisão, documentários, filmes, como aposta também na difusão de outros programas, como é o caso do desporto.

Apesar de esta afirmação do canal ter vindo a ser gradual, o seu maior período de sucesso situa-se por volta do final do séc. XX, quando surgem programas como *Sex and the City* (1998-2004), *The Sopranos* (1999-2007) ou *Six Feet Under* (2001-2005) ou, mais recentemente, *Game of Thrones* (2011-). Estas produções mostram aquilo que tem vindo a ser defendido por inúmeros académicos na área dos estudos de televisão e que se traduz na crescente popularidade e qualidade da televisão não só como uma forma de entretenimento, mas também como uma forma de arte. A ideia poderá apontar para aquilo que é entendido como “TV de qualidade” e que pode ser definido de diferentes formas: através de uma lente cultural, econômica, tecnológica ou profissional.

Nos últimos anos são várias as publicações – artigos, teses e livros – centradas no estudo de séries ou outras produções televisivas enquanto objetos culturais relevantes e sobre os quais é feita uma reflexão cuidada. Nestas obras (ELSAESSER, SIMONS & BRONK, 1994; MCCABE & AKASS, 2007; EDGERTON & P. JONES, 2008; LEVERETTE & OTT, 2008) são apresentadas várias definições de “TV de qualidade”

---

<sup>2</sup> Apesar de utilizar este termo e de o definir brevemente no ensaio, não é propósito do texto entrar numa discussão profunda de “quality TV”. Para isso sugere-se a leitura do seguinte capítulo: CARDWELL, Sarah. Is Quality Television Any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In: MCCABE, Janet & AKASS, Kim (Eds.). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. London/New York: I.B. Tauris, 2007. p. 19-34.

e, apesar de algumas divergências em relação a uma ou outra particularidade, os diversos autores notam que este é um termo difícil de definir.

Contudo, também existem um conjunto de características que permitem, de algum modo, identificar este tipo de programas: conteúdo, estilo, uma produção de alto nível (tecnológico, de realização ou de atores) ou uma qualidade cinematográfica elevada podem ser alguns dos elementos a procurar. No entanto, é importante notar que, dado a grande qualidade e o cada vez maior sucesso das séries de televisão, é difícil distinguir entre aquilo que é “TV de qualidade” ou aquilo que pode ser considerado “Trash TV”. Como anteriormente notado, a HBO tem vindo a desempenhar um papel importante na definição de programas de qualidade, não só pelo seu conteúdo, mas também pela forma como o canal se promove junto da audiência, como atenta Feuer (2007), ao apresentar os seus produtos como “It’s not TV. It’s HBO”, mostrando um distanciamento intelectual e criativo diferente dos restantes canais e assumindo um papel central enquanto canal que produz objetos diferentes e cada vez mais diversificados.

Ao mesmo tempo, a HBO criou novas possibilidades para os canais televisivos – por cabo e não só – num momento em que as séries de televisão ganham terreno relativamente à indústria cinematográfica de Hollywood. Assim, novos canais como Netflix, Hulu ou Amazon Prime são o resultado de uma cada vez maior exigência de conteúdos originais e de uma maior produção desses mesmos conteúdos. Como tal, é relevante ter em conta a influência da HBO naquela que é definida como a terceira era dourada da televisão e que corresponde a um *boom* na produção e afirmação de programas televisivos.

A mudança é notória não só na qualidade e tema dos programas, como tenho vindo a mostrar, mas também no fato de muitos realizadores e atores de cinema estarem agora a colaborar em alguns destes projetos, o que é o caso de *True Detective*. Em ambas as temporadas é possível ver atores conhecidos (Matthew McConaughey; Woody Harrelson; Colin Farrell; Vince Vaughn; Rachel McAdams; Taylor Kitsch ou Kelly Reilly) e, no caso particular da primeira temporada, o realizador é Cary Joji Fukunaga, conhecido por filmes como *Sin Nombre* (2009), *Jane Eyre* (2011) ou, mais recentemente, *Beasts of no Nation* (2015). Assim, *True Detective* foi aclamado pela crítica e pelo público por causa da sua qualidade e pelos temas que aborda, sendo um

exemplo da “TV de qualidade” e daquilo que a HBO tem vindo a produzir nos últimos anos.

O propósito do presente artigo é fazer uma análise da série criada por Nick Pizzolatto procurando, primeiro, enquadrar *True Detective* dentro de uma tradição literária e cinematográfica particular para, em seguida, olhar para a importância e significado do espaço em ambas as temporadas. A terceira e última parte desta reflexão terá os créditos iniciais de cada temporada em consideração, uma vez que estes condensam o modo como o espaço serve de metáfora para o lado obscuro da natureza humana (Clarke, 2014), tema central na série.

## **O que se esconde por trás de *True Detective*?**

No centro de *True Detective* são evidentes várias influências, quer literárias, quer cinematográficas. Não pretendendo ser uma descrição e análise exaustiva, serão consideradas aqui as influências mais relevantes tendo em conta o objetivo deste ensaio. Se, na primeira temporada, é a ficção Gótica Sulista que domina a atmosfera da série, na segunda temporada o *noir* prevalece como influência maior no ambiente de Vinci, cidade onde a ação se passa. Estas referências em ambas as temporadas não são estanques, pois vários críticos afirmam a grande contaminação do *noir* – embora numa comunidade rural – na primeira temporada.

A ficção Gótica Sulista é um sub-género que provém diretamente da ficção Gótica Americana nascida no séc. XIX e que continua até aos dias de hoje, tendo como nomes mais conhecidos Edgar Allan Poe, mas também William Faulkner, Carson McCullers ou Flannery O’Connor. Como nota Bjerre (2017), embora a literatura Gótica Sulista esteja diretamente relacionada com a tradição Gótica (Inglesa e Americana) em geral, esta distingue-se por estar profundamente enraizada no sul dos Estados Unidos e pelo fato de ilustrar esse espaço como um local marcado por tensões e inúmeros problemas, em particular durante o séc. XX e XXI.

Na maior parte das obras é possível “ler” o sul como um local desolado, marcado pelas realidades históricas da região que incluem, entre muitas outras questões, a escravatura, a Guerra Civil, a ruína, a doença, o Outro ou o grotesco. Por isso, como explicita Goddu (1997), a literatura Gótica Sulista usa o sul norte-americano como o espaço onde é colocado tudo aquilo de que a nação se deseja ver livre. Ao mesmo tempo, esta é uma ficção que é criada a partir de um passado que é violento (STREET &

CROW, 2016) e constituída por um universo distorcido, caracterizada pela presença do irracional, do horror, do fantasmagórico e do estranho, das diferentes fronteiras, como é o caso do real e do fantástico, do humano/animal ou do humano/vegetal. De notar também que este tipo de literatura expressa um grande interesse no mal e na natureza humana<sup>3</sup>.

A nível cinematográfico e televisivo o Gótico Sulista explora personagens grotescas, falhadas/diferentes inseridas em cenários marcados por uma crise social ou emocional. No âmbito do cinema destacam-se obras como *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962), *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Midnight in the Garden of Good and Evil* (Clint Eastwood, 1997), *Winter's Bone* (Debra Branik, 2010) e, no caso das séries, *Carnivàle* (2003-2005), *True Blood* (2008-2014), *The Walking Dead* (2010-) ou *American Gothic* (2016).

A primeira temporada de *True Detective* evidencia vários pontos de contacto com algumas destas obras e a forma como explora a questão do mal dentro da comunidade em que se centra – Erath – alude a ansiedades contemporâneas que, como sublinha Clarke (2014), não estão relacionadas com terrorismo ou outros ataques, mas sim com horrores mais antigos (abuso infantil, violações ou assassínios) e que estão enquadrados num passado obscuro e envolto em mistério.

Daí que as personagens Cohle (McConaughey) e Martin (Harrelson) sejam investigadores policiais. *True Detective* recupera a ficção detectivesca e é aqui que a série também se complica mais um pouco porque combina vários estilos que nem sempre são facilmente identificáveis. Ambos os detectives procuram pela verdade através de diferentes visões: um lado mais racional e um lado mais filosófico e existencial. É nessa busca que são confrontados com um mal que é reflexo do lado mais sombrio do “American Dream” e que, mesmo com a morte do responsável pelos homicídios, não fica propriamente mais iluminado, uma vez as grandes estruturas do poder se mantêm intactas.

É possível também encontrar alguns elementos do *noir* na ligação que a série estabelece com as *hardboiled novels* dos anos 20 e 30 do séc. XX, e que estiveram na origem do cinema *noir*: o detective que é anti-herói, o lado angustiado e existencialista da vida, o crime, a corrupção ou a violência são alguns dos temas principais deste

---

<sup>3</sup> É importante não esquecer as inúmeras alusões a *The King Yellow*, obra de “weird fiction” publicada em 1895. Contudo, esta relação não será explorada no presente artigo.

gênero de ficção. No entanto, o ambiente *noir* parece dominar a segunda temporada que, ao contrário da primeira, se situa no espaço urbano, local por excelência do mundo *noir*.

*Noir* é um termo complicado de definir, dadas as diferentes interpretações que este pode sugerir em relação ao período em que surgiu e o modo como pode ser descrito. De um modo geral, e de forma muito abreviada, *noir* diz respeito a um período cinematográfico que teve início nos anos 40 e terminou no fim dos anos 50 cujas histórias se centravam em temas que invertiam o otimismo do “American Dream” e exploravam um certo existencialismo e angústia que derivava do período pós-II Guerra Mundial.

As duas grandes características do cinema *noir* centram-se, por um lado, numa distintiva atmosfera de luz e sombras – com clara influência do Expressionismo Alemão – marcada por locais claustrofóbicos, pouco iluminados e, modo geral, fatais. Por outro lado, o mundo *noir* – essencialmente masculino – chama a atenção para o ambiente sombrio e desencantado da vida urbana. A cidade noturna é metáfora para a violência, alienação, corrupção moral, desespero e pessimismo que marca o *noir*, tal como o classifica William Luhr:

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. (LUHR, 2012, p. 6)

Os elementos apontados por Luhr caracterizam a segunda temporada de *True Detective* que encontra em Vinci o cenário perfeito para um mundo marcado pela corrupção e a decadência moral que cabe aos detectives desmontar. É notória a forma como Pizzolatto se deixou influenciar pelo *noir*. Não só todas as personagens parecem ter sido retiradas diretamente do universo *noir*, como a narrativa consegue capturar a atmosfera particular que governa este sub-gênero cinematográfico. São, aliás, várias as referências que podemos encontrar, desde *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) a *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947).

*True Detective*, neste caso, vai ainda mais longe e aponta a outros filmes mais próximos da contemporaneidade que recuperam o *noir* e o reinventam, evocando os seus códigos, mas também expandindo-os, como será o caso de *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Collateral* (2004) ou *Miami Vice* (2006), ambos dirigidos por

Michael Mann. Deste modo, a segunda temporada vai para além do *noir*, podendo ser considerado um objeto *neo-noir*, descrito da seguinte forma por 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 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. (CONARD, 2007, p. 2)

O cinema *neo-noir* utiliza estratégias um pouco diferentes do seu antecessor procurando evocar o *noir*, filmando-o à luz da contemporaneidade, tornando-o um pouco mais extremo na forma como cria a atmosfera de decadência e corrupção – cores intensas, maior violência gráfica – e como apresenta uma posição ideológica um pouco diferente do período clássico mantendo, no entanto, uma crítica feroz à corrupção. São locais privilegiados quer do *noir*, quer do *neo-noir* as cidades de Los Angeles e Nova Iorque.

O espaço é, assim, central na definição das personagens. Heróis, anti-heróis, vilões ou vítimas, todos são condicionados pela geografia em que habitam e isso é central à ficção Gótica Sulista e ao *noir* – na cidade ou no campo – e é fulcral para entender *True Detective*. Analisadas as bases sobre as quais melhor se pode entender a série passar-se-á agora à análise do espaço em ambas a temporadas.

## **“This place is like somebody’s memory of a town”: o espaço em *True Detective***

Quer para a ficção Gótica Sulista, quer para o *noir* e o *neo-noir* o espaço é essencial na definição do ambiente e dos personagens. Numa entrevista ao site *BuzzFeed*, o criador da série descreve *True Detective* da seguinte forma:

I think *True Detective* is portraying a world where the weak (physically or economically) are lost, ground under by perfidious wheels that lie somewhere behind the visible, wheels powered by greed, perversity, and irrational belief systems, and these lost souls dwell on an exhausted frontier, a fractured coastline beleaguered by industrial pollution and detritus, slowly sinking into the Gulf of Mexico. There's a sense here that the apocalypse already happened. (KING, 2014, Online)

Centremo-nos nas duas últimas linhas do comentário feito por Pizzolatto. Em diferentes análises feitas à primeira temporada da série são várias as alusões a um

sentimento iminente de apocalipse: uma paisagem marcada por destruição, inundações, a constante poluição – aquilo que Casey Ryan Kelly apelidou de “Petrochemical America”<sup>4</sup> – e que lentamente vai eliminando qualquer vestígio de população, sendo substituída por fumos, terrenos pantanosos e um desequilíbrio do ecossistema que se traduz noutros desequilíbrios.

Note-se, por exemplo, como o espaço é representativo de um princípio de desigualdade, como evoca Christopher Lirette (2014), pois este é central na série e é o elemento que determina quem tem o poder e os negócios de poder: a produção de lixo tóxico, esquemas políticos, um ecossistema desalinado e opressão sobre os corpos (frágeis) que habitam esta paisagem.

Neste contexto, será importante lembrar que a maior parte dos espaços estão ocupados por casas móveis, corpos em trânsito, o que implica uma impossibilidade de verdadeiramente criar raízes, para além de atentar na pobreza e desigualdade. Mesmo que a criação de raízes fosse possível, a terra não o permite. Nem mesmo os detectives conseguem aceder a todos os lugares, como se na sua viagem de carro pelo terreno inundado do Louisiana houvesse uma contradição: é o veículo movido a diesel/petróleo – um dos resultados desta indústria tóxica – que os impede de aceder aos lugares onde poderão encontrar o assassino<sup>5</sup>. Aquilo que poderíamos denominar como uma espécie de “cartografia do mal” vai para lá dos espaços diretamente acessíveis por via das estradas e, apesar de ser reconhecível por Cohle (“um sabor a alumínio no ar”), é-lhes negada entrada. Daí que durante muito tempo o assassino consiga iludir a lei.

Assim, a terra envenenada é sinónimo de um espaço no qual o mal está enraizado e impossibilita qualquer progresso da comunidade. O “American Dream” surge aqui como um fantasma, uma memória de algo que nunca chega a acontecer. O Louisiana de Pizzolatto é, não só um espaço frágil e exausto pela sua história cultural, mas também por estar marcado pelas consequências do furacão Katrina. Quando surgiu em 2005, o furacão deixou um rasto de devastação que prejudicou uma grande área no Louisiana, inundando vários terrenos, incluindo Nova Orleães que, em algumas zonas, chegou mesmo a atingir cerca de seis metros de água.

<sup>4</sup> Para maior conhecimento desta questão cf. KELLY, Casey Ryan. *The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO's True Detective* (2014). **Communication, Culture & Critique**, Hoboken, New Jersey, v. 10, Issue 1, p. 39-57, 2017.

<sup>5</sup> A este propósito cf. a leitura aprofundada que Delias Sarah Byrnes faz em “**It's All One Ghetto**”: **Narrating the Petrochemical Plantation in HBO's True Detective**, tese de mestrado publicada em 2015.

Clarke (2014), descreve o espaço em *True Detective* como “nem água, nem terra”, o que evoca uma dimensão na qual começa a não haver uma fronteira definida e no qual os dois elementos se combinam para dar a origem a algo que é indefinido no futuro. Ao mesmo tempo, dá conta de este ser um local onde a natureza se vai apropriando de casas abandonadas e outros espaços numa simbiose entre o natural e o artificial, mas que provoca a ausência daquilo que é humano e atenta na decadência de uma América que entrou em colapso muito por culpa de um império corrupto pós-industrial.

Este tema será central no caso da segunda temporada, onde a questão da terra e do espaço se torna ainda mais predominante do que na primeira. Esta segunda incursão pelo mundo de *True Detective* situa-se na cidade fictícia de Vinci, localizada na extensão suburbana de Los Angeles. Vinci é central para a narrativa. Embora seja indicado que trabalhem cerca de 70 000 pessoas em Vinci, a cidade tem apenas 95 residentes, o que cria, desde logo, alguma suspeita. A sua existência tem início cerca de 1920, mas torna-se espaço de vícios nos anos 90, sendo partilhada por vários interessados em tirar partido da mesma. Composta maioritariamente por fábricas diversas, linhas elétricas, refinarias e vastas autoestradas é apontada como uma das cidades mais corruptas da Califórnia<sup>6</sup>.

Como notado anteriormente, para o *noir* a cidade é o palco de todas as tensões e problemas. Vinci não é exceção. A luta pelo poder torna-se, no fundo, numa disputa por terra e controle do espaço, o que por sua vez está diretamente ligada à corrupção, a negócios ilícitos, exploração laboral – em particular de imigrantes ilegais que são forçadas a vender o corpo – e a violência. Tomando como principal tema a ideia de expansão – não é de todo inocente que a história se situe em Los Angeles – parte da narrativa circula em volta de um pedaço de terra que foi poluído para que o seu preço baixasse de modo a que este pudesse depois ser vendido por um valor muito mais alto ao Governo que o pretende usar para construir uma rede de linhas de alta velocidade.

Não só a história insiste na ideia da terra envenenada e nas consequências dos atos humanos, como também mostra que a corrupção/poluição está impregnada na cultura capitalista americana. O “American Dream” que, na série, também está

---

<sup>6</sup> A cidade fictícia de Vinci toma a sua inspiração na cidade real de Vernon, considerada a mais corrupta do estado e onde também decorreu uma investigação longa idêntica à da série. O reservatório com o nome da cidade, e que é filmado na cena de abertura de alguns episódios, é semelhante ao da cidade de Vernon, o que permite estabelecer, desde logo uma relação visual entre as duas.

associado com a ideia de expansão e força, para poder ser conquistado na cidade de Vinci – que pode inclusive ser encarada como uma metáfora para o território americano – tem um base violenta e marcada pela ilusão da verdade. Vinci serve de fachada aos negócios ilegais levados a cabo por vários dos personagens.

Deste modo, tal como existe uma série de incertezas quanto à verdadeira identidade de Vinci (“é suposto ser uma cidade”, diz Ray num dos episódios), também as personagens procuram pela verdade, mas não a conseguem encontrar. Os agentes da lei e os criminosos estão todos ligados, de algum modo, à cidade de Vinci, mas esta não lhes oferece qualquer tipo de saída.

As infraestruturas de Vinci com estradas labirínticas parecem apontar para uma ideia de progresso e possibilidade que se alarga para lá do horizonte, mas que na verdade não se oferecem como saída. São antes extensões da corrupção da própria cidade da qual parece não haver qualquer fuga possível. As personagens estão, por isso, aprisionadas de uma forma ou de outra: tentando resistir à sucção do poder corrupto e em busca de uma verdade que não é mais do que uma ilusão. As respostas encontradas não são mais do que beco sem saída. A imagem-assinatura dos vários episódios, para além das infraestruturas das fábricas que dominam Vinci, foca-se numa visão aérea da cidade em que é possível ver a forma intrincada como as estradas se ligam, em nós complicados e labirínticos, que apontam para uma possível saída, mas que nunca parece ter fim<sup>7</sup>.

Tal como Erath, Vinci transforma-se num mapa afetivo sobre o mal, funcionando ambos os espaços como o repositório do “outro”: o sul, o local onde a destruição deixa pouca possibilidade para qualquer memória do humano; a paisagem californiana, por sua vez, aponta para a perpétua relação entre poder e corrupção num mundo de homens onde apenas a detective Ani sobrevive. Os genéricos de cada uma das temporadas condensam este mundo de extremos em que ambos espaços se inscrevem e fá-lo ao estabelecer uma relação íntima entre os protagonistas e esta.

## **Uma viagem ao princípio: os genéricos de *True Detective* (temporada 1 & 2)**

Antes de iniciar a análise dos genéricos de ambas as temporadas, será importante reconhecer, uma vez mais, o trabalho efetuado pela HBO neste campo e que nem

---

<sup>7</sup> Esta dimensão labiríntica pode ser vista como uma metáfora para a própria narrativa e a grande quantidade de personagens que a segunda temporada tem.

sempre é trabalhado a nível acadêmico. A análise efetuada posteriormente incluirá dois níveis: visual – o modo como as imagens estão relacionadas com o tema do espaço que tenho vindo a discutir – e uma breve reflexão sobre a forma como a música serve para complementar algumas destas questões.

Tendo em conta que os créditos iniciais são importantes para definir o ambiente da série e para introduzir os protagonistas e a história, estes apresentam-se como a primeira impressão que o espectador tem da série. Se no início da afirmação das séries de televisão os genéricos tinham alguma importância e duração, durante um grande período isso não aconteceu. Recentemente, e dado o grande sucesso das séries de televisão, os genéricos tornaram-se verdadeiras obras de arte, sendo até que alguns deles têm uma extensão considerável.

A HBO tem tido um papel primordial na aposta em criar programas de televisão com qualidade, o que se traduz também numa aposta que começa por criar genéricos de qualidade, como será o caso mais reconhecido de *Six Feet Under*, *Rome* (2005-2007) ou *Game of Thrones*. Em todos eles o canal de televisão colaborou com estúdios criativos que conseguiram visualizar a intenção dos criadores das séries. Estes estúdios, por sua vez, conseguiram conceber verdadeiros objetos de arte que se sustentam de forma independente (embora complementar) em relação à série e aos diferentes episódios que a compõem. *True Detective* não é exceção e, embora a HBO pudesse ter criado um único genérico relativo à série, optou por criar um genérico para cada temporada.

A empresa Elastic foi a responsável pela criação do genérico de *True Detective* (2014 e 2015). São estas as palavras que o diretor criativo Patrick Clair utiliza para descrever o trabalho efetuado para a primeira temporada:

When we were initially briefed, Nic Pizzolatto, the showrunner, and Cary Fukunaga, the director, spoke a lot about how the landscape and setting of the show revealed the characters and reflected their internal struggles. The show is set in Louisiana in the '90s, with a strong presence of the petrochemical infrastructure and the pollution of the physical landscape. We read scripts for the first three episodes before even considering the visual execution. Story is always the most fundamental part of our design process, so it was great getting a good understanding of the writing before we began to explore visual ideas. [...] Visually, we were inspired by photographic double exposures. Fragmented portraits, created by using human figures as windows into partial landscapes, served as a great way to show characters that are marginalised or internally divided. It made sense for the titles to feature portraits of the lead characters built out the place they lived. This became a graphic way of doing what the show does in the drama: reveal character through location. (PERKINS, 2014, Online)

Como é possível observar, Clair sublinha, tal como os criadores da série, a importância do espaço na organização do genérico. Nos cerca de um minuto e trinta e dois segundos do genérico é possível encontrar os diferentes temas que a série aborda: por um lado, a questão da paisagem poluída – pelas indústrias, inundada –, mas também por forças e poderes que representam o mal. Estas são imagens usadas a partir de um conjunto de fotografias do artista Richard Misrach com o título *Petrochemical America*, um registo fotográfico das consequências ecológicas da poluição das indústrias do Louisiana, em particular no denominado “Chemical Corridor”. As fotografias de Misrach não só possuem uma dimensão apocalíptica como conseguem capturar o ambiente de estranheza e mistério que é central na série.

Por outro lado, a utilização da sobreposição de imagens da terra poluída em conjunto com as caras das personagens aponta para a forma como o espaço tem influência na construção dos protagonistas e no modo como encaram o mundo. Marcado por dualidades – bem/mal, luz/escurecimento, normal/sobrenatural – o mundo de *True Detective* é apresentado no genérico como um espaço marginal, como uma memória de um outro mundo que já não existe. Ao mesmo tempo, é possível encontrar desde logo referências diretas a alguns dos temas que serão explorados na série: religião ou diferentes religiões, os corpos que a habitam e os excessos numa paisagem por si só saturada por luzes néons, mas esvaziada de presença humana.

A utilização de cores como o cinzento, branco, ou azul em determinados momentos têm como propósito oferecer uma visão toldada pelos fumos das fábricas, mas também criam uma atmosfera que entra no plano dos sonhos ou para além do que é natural. No entanto, surgem depois cores como o preto ou o vermelho que, combinadas com imagens de corpos femininos cujos rostos não vemos, apontam para os crimes que foram cometidos.

Finalmente, o genérico termina com uma imagem dos dois detectives divididos pelo carro. Do lado esquerdo Marty, que caminha na nossa direção, e do lado direito, Cohle que parece olhar para a paisagem petroquímica. Se um procura pelas pistas, mostrando um lado mais racional, o outro reconhece a existência do mal desde logo na condição humana. Tal como a terra está poluída também a humanidade o está.

O genérico é acompanhado pela canção “Far From Any Road”, da banda americana The Handsome Family, cuja existência remonta a 1995. Nos seus discos

procuram criar uma atmosfera assombrada, marcada por histórias ocultas, misteriosas ou sobre homicídios. Parte integrante do disco *Singing Bones*, “Far From Any Road” é uma canção cujo tema e letra caracterizam o universo de *True Detective*, não só pelo fato de apontar para a ideia de um crime – a letra descreve de algum modo a morte de Dora Longe –, mas porque o próprio título da canção atenta no modo como os detetives tentam chegar à verdade, longe da estrada, o símbolo da civilização perante o mundo natural do Louisiana.

A companhia Elastic voltaria a trabalhar no genérico de *True Detective* na segunda temporada. A técnica usada aqui é semelhante à já descrita anteriormente: a sobreposição de imagens permite uma ligação entre personagens e espaço. Neste caso as caras dos personagens são sobrepostas com imagens de uma paisagem moderna.

Ao contrário das cores escuras, são utilizadas cores mais claras e vibrantes (vermelho), tal como nota Elizabeth Stinson numa entrevista a Clair em 2015 acerca desta nova criação:

*True Detective* made its second-season debut last night, and its opening title sequence is as predictably bleak—and as beautifully rendered—as the first. But where the inaugural season was all about ‘90s Louisiana’s water-stained yellows, swampy blues, and hazy industrial grays, this time around, the colors are high-contrast blacks and whites, and bright reds and oceanic teals to evoke modern-day California’s frenzied, more sinister vibe. (STINSON, 2015, Online)

As cores mais vibrantes, no entanto, vão escurecendo à medida que a câmera mostra imagens da cidade (potencialmente Vinci) à noite. Como foi possível verificar, o *noir* está essencialmente ligado à cidade noturna, local ideal de vícios, corrupção e jogos de poder. O vermelho é, contudo, uma das cores centrais do genérico, talvez apontando para o destino trágico das personagens.

Ao invés das fotografias de Misrach, Clair serviu-se das imagens aéreas do artista David Maisel que invocam uma sensação surreal de estarmos num sonho enquanto outras assinalam o que está por vir. De notar que o uso destas imagens sublinha, desde logo, a extensão do espaço, mas também um certo sentido de uma possibilidade que não existe. As personagens surgem, desde logo, aprisionadas pelo espaço: ora as imagens da paisagem se sobrepõem nas suas, dando a entender que a cidade os encurralou, ora as suas caras surgem capturadas entre o vermelho e os terrenos da Califórnia.

Este enquadramento é, como no caso da primeira temporada, essencial para

compreender a ideia de que as personagens andam em busca de uma verdade que não conseguem encontrar, nem mesmo para si próprios. Assim, a sua identidade fragmentada é revelada pela forma como as imagens que nos são dadas não oferecerem qualquer sentido de direção. A cena final sobre a qual repousa o título da série consiste numa imagem labiríntica de várias estradas que se entrecruzam e que apontam em distintas direções revelando que a verdade é complicada e pode ter muitas versões. A mentira, por sua vez, também pode ser posta em prática de diferentes formas, mas tal como a estrada não oferece saída, apenas uma ilusão.

A canção escolhida para acompanhar estas imagens foi “Nevermind”, de Leonard Cohen. Parte do disco *Popular Problems*, de 2014, a escolha do responsável pela banda sonora de *True Detective* (2014-2015), T. Bone Burnett, não recaiu sobre uma música com um cunho quase gótico e sulista, como foi o caso de The Handsome Family, mas procurou antes uma voz grave e profunda que desse conta dos problemas dos mundo dos homens. “Nevermind” foi originalmente composta como um poema (“Never Mind”) – e foi encurtada para o genérico –, cuja temática central é a guerra e o modo como é fácil entrar em conflito mediante diferentes tentações.

Ao mesmo tempo, é também uma canção que explora a ideia de sorte ou azar, de verdades e mentiras e de perder ou ganhar. No contexto da temporada em questão, a letra de “Nevermind” é um dos primeiros avisos de que estamos perante um mundo que invoca forças obscuras, as quais os protagonistas nunca conseguirão ultrapassar, pois estão envolvidos numa densa e complicada teia.

## **Considerações Finais**

Quer o genérico da primeira temporada, quer o da segunda representam, desde logo, um importante elemento na série, pois capturam em menos de dois minutos o mundo em que cada detetive está inserido.

No primeiro, como foi possível comprovar, estamos perante um mundo de sombras, onde é evidente a lenta progressão do mal (sobre a terra, sobre os personagens) e, no segundo, a importância do percurso traçado por cada um dos protagonistas, um caminho sem saída, mas que não podia ser outro, o que é muito próprio de uma ideia central ao *noir*: o protagonista já está condenado à partida.

Ambos revelam uma atenção particular na questão do espaço e no modo como os corpos que o atravessam são efêmeros e a paisagem permanece imutável e onipresente. Não é, portanto, aleatória a escolha do método de sobreposição de imagens: mesmo quando as caras dos protagonistas são centrais elas rapidamente são sobrepostas por outras imagens das paisagens do Louisiana ou da Califórnia.

Com a análise aqui efetuada pretendeu-se também mostrar 1) como a HBO está na linha da frente no novo período dourado da televisão que tem agora mais possibilidades do que nunca; 2) quais as influências maiores da premiada série *True Detective*; 3) o modo como o espaço é importante na série quer por via das influências nomeadas na secção anterior, quer pela forma como o realizador e criador atentam no espaço como metáfora e, finalmente, 4) através dos genéricos sublinhar a forma como estes condensam grande parte dos temas que a série pretende explorar quer do ponto de vista visual quer temático, em particular a questão da ideia do mal e o lado obscuro da natureza humana (CLARKE, 2014).

Este estudo tenta compreender como, desde logo, *True Detective* é uma série preocupada com as diferentes dimensões do mal e como estas estão intimamente ligadas com a terra e com a própria expansão dos Estados Unidos enquanto país. Para além disso, na sua busca pela verdade *True Detective* consegue ser um objeto criativo que olha de forma crítica para a América pós-industrial e para as promessas que nunca se chegaram a concretizar.

Mais do que uma reflexão sobre a ilusão do “American Dream”, *True Detective* é uma incursão no mundo invertido e obscuro desse mesmo sonho. O Sul continua a ser o território sinistro, sombrio e degradado que perpetua a existência de pobreza e marginalização e a Califórnia – palco de Hollywood – o local onde a possibilidade ser verdadeiro é impossível, pois a mentira e a corrupção estão desde muito cedo enraizadas na terra. Ambos os espaços – o rural e o cidadão – parecem estar subjugados a poderes maiores que ficam por eliminar e que perpetuam a corrupção e decadência a que aludi anteriormente.

Contudo, o caminho dos detetives em *True Detective* continua a ser o da procura pela verdade e por um sentido para a vida. Por isso, e apesar do tom pouco esperançoso da série, é de notar que a luta contra o mal (a que divide luz e sombras) não é inglória: Marty e Cohle conseguem capturar o assassino de Dora Lange e restaurar algum equilíbrio ao mundo da primeira temporada; Ani na segunda temporada é a única que

sobrevive, mas fá-lo com uma criança de Ray e, por isso, parece haver alguma luz, alguma possibilidade ou esperança para o caminho da verdade em *True Detective*.

## Referências

AELSAESSER, Thomas; SIMONS, Jan & BRONK, Lucette (Orgs.). **Writing for the Medium: Television in Transitions**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994.

BJERRE, Thomas Ervold. **Southern Gothic Literature**. Oxford Research Encyclopedia of Literature, 2017. Disponível em: <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>.

BYRNES, Delia S. “It’s All One Ghetto”: **Narrating the Petrochemical Plantation in HBO’s *True Detective***. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculty of the Graduate School of The University of Texas, Austin, 2015.

CARDWELL, Sarah. Is Quality Television Any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In: MCCABE, Janet & AKASS, Kim. (eds). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. London/New York: I.B. Tauris, 2007.

CLARKE, Rosie. **Noir and Nihilism in *True Detective***. The Quarterly Conversation, Issue 38, 2014. Disponível em: <http://quarterlyconversation.com/noir-and-nihilism-in-true-detective>.

CONARD, Mark T. (eds) **The Philosophy of Neo-Noir**. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.

EDGERTON, Gary R. A Brief History of HBO. In: EDGERTON, Gary R. & JONES, Jeffrey P. (eds.). **The Essential HBO Reader**. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In: MCCABE, Janet & AKASS, Kim (eds). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. London/New York: I.B. Tauris, 2007.

LEVERETTE, Marc. Introduction. In: LEVERETTE, M. & OTT, Brian L. & BUCKLEY, Cara Louise (eds). **It’s not TV: Watching HBO in the Post-Television Era**. New York: Routledge, 2008.

GODDU, Teresa. **Gothic America: Narrative, History, and Nation**. New York: Columbia University Press, 1997.

KELLY, Casey Ryan. The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO’s *True Detective* (2014). **Communication, Culture & Critique**, vol. 10, n. 1, 2016, Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/cccr.12148>.

LIRETTE, Cristopher. **Something True about Louisiana**: HBO's True Detective and the Petrochemical America Aesthetic. Southern Spaces, 2014. Disponível em: <https://southernspaces.org/2014/something-true-about-louisiana-hbos-true-detective-and-petrochemical-america-aesthetic>.

KING, Arthur. **The "True Detective" Creator Debunks Your Craziest Theories**. BuzzFeed, 2014. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/katearthur/true-detective-finale-season-1-nic-pizzolatto>.

LUHR, William. **Film Noir**. London: Willey-Blackwell, 2012.

PERKINS, Will. **True Detective**. The Art of the Title, 2014. Disponível em: <http://www.artofthetitle.com/title/true-detective/>.

STINSON, Elizabeth (2015). How They Made True Detective's Opening Credits so Eerie. Wired, 2015. Disponível em: <https://www.wired.com/2015/06/made-true-detectives-opening-credits-eerie/>.

STREET, Susan Castillo & CROW, Charles L. Introduction: Down at the Crossroad. In: STREET, Susan Castillo & CROW, Charles. L. (eds). **The Palgrave Handbook of the Southern Gothic**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

## Filmografia

AMERICAN Gothic. Criação: Carina Brinkerhoff. Produção: Full Fanthom Five, 2016.

BEASTS of No Nation. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Red Crown Productions, 2015.

CARNIVÀLE. Criador: Daniel Knauf. Produção: 3 Arts Entertainment, 2003-2005.

COLLATERAL. Direção: Michael Mann. Produção: Paramount Pictures, 2004.

DELIVERANCE. Direção: John Boorman. Produção: Warner Bros, 1972.

DOUBLE Indemnity. Direção: Billy Wilder. Produção: Paramount Pictures, 1944.

GAME of Thrones. Criador: David Benioff, D.B. Weiss. Produção: Home Box Office, 2011.

JANE Eyre. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Focus Features, 2011.

L.A. Confidential. Direção: Curtis Hanson. Produção: Regency Enterprises, 1997.

MIAMI Vice. Direção: Michael Mann. Produção: Universal Pictures, 2006.

MIDNIGHT in the Garden of Good and Evil. Direção: Clint Eastwood. Produção: Warner Bros, 1997.

# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

OUT of the Past. Direção: Jacques Torneur. Produção: RKO Radio Pictures, 1947.

ROME. Criador: Bruno Heller, William J. MacDonald, John Milius. Produção: HD Vision Studios, BBC e HBO, 2005-2007.

SEX and the City. Criador: Darren Star. Produção: Darren Star Productions, HBO, 1998-2004.

SIN Nombre. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Scion Films, Canana Films, 2009.

SIX Feet Under. Criador: Alan Ball. Produção: HBO, 2001-2005.

TO KILL a Mockingbird. Direção: Robert Mulligan. Produção: Universal International Pictures, 1962.

THE Sopranos. Criador: David Chase. Produção: HBO, 1999-2007.

THE WALKING Dead. Criador: Frank Darabont, Angela Kang. Produção: American Movie Classics (AMC), 2010.

TRUE Blood. Creator: Alan Ball. Produção: Your Face Goes Here Entertainment, HBO, 2008-2014.

WINTER'S Bone. Direção: Debra Ganik. Produção: Anonymous Content, 2010.

**Recebido em: 21 de setembro de 2018**

**Aprovado em: 10 de outubro de 2018**