

Débora Sofia Lemos Pinto de Carvalho



**FATAL, CATIVA E INDEPENDENTE:
A MULHER NO FILM NOIR**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA

2011

Débora Sofia Lemos Pinto de Carvalho



**FATAL, CATIVA E INDEPENDENTE:
A MULHER NO FILM NOIR**

Dissertação de **Mestrado em Estudos Artísticos**, apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação
científica do **Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA

2011

AGRADECIMENTOS

Terminado este trabalho gostaria de manifestar a minha gratidão, em primeiro lugar à minha mãe e ao meu pai, pelo amor, incentivo, e por toda a ajuda.

Agradeço ao Pedro, à restante família e a todos os meus amigos, pela compreensão, força e motivação.

Agradeço também ao Professor Abílio Hernandez, que sempre me contagiou com a sua paixão pelo *film noir*.

E ainda a todos os meus colegas de licenciatura e mestrado, bem como aos docentes, que ao longo dos anos me proporcionaram discussões construtivas e interessantes.

A todos, muito obrigado.

RESUMO

A presente dissertação inicia-se por uma breve tentativa de definição do período clássico do *film noir*. Após uma contextualização sociocultural, histórica e política, é abordada a dificuldade em categorizar os filmes deste tipo. Propondo dar um contributo para a discussão, o *film noir* é assumido como sendo uma categoria transgenérica.

Partindo da análise dos contextos do *film noir*, é proposta uma abordagem da figura feminina presente no mesmo. Mulher fatal, mulher cativa e mulher independente são os três tipos considerados. Analisar a mulher no *film noir* é um contributo para compreender o lugar das mulheres na sociedade americana. Enquanto as duas primeiras são claramente reconhecidas pela crítica *noir*, bem como as suas significações, a mulher independente é uma figura pouco explorada, e que merece um maior reconhecimento, para além de ser das que mais está associada à sua época.

Em *Double Indemnity (1944)* é mostrada a polaridade entre a mulher fatal e a mulher cativa. A análise da mulher independente encontra a representação adequada em *Phantom Lady (1944)*.

Palavras-chave: *Film Noir*; Figura Feminina; *Femme Fatale*; Mulher Cativa; Mulher Independente.

ABSTRACT

This dissertation begins by a brief attempt to define the classic period of *film noir*. After a sociocultural, historical and political contextualization, is approached the difficulty to categorize this films. Proposing to make a contribution to the discussion, *film noir* is assumed as being a transgeneric category.

Based on the analysis of the contexts of *film noir*, an approach of the female figure is proposed. *Femme fatale*, captive woman and independent woman are the three types considered. Analyze the woman in *film noir* is a contribution to understand the place of women in American society. While the first two are clearly recognized by *noir* criticism, as well as their meanings, the independent woman is a figure less explored, and deserves a greater recognition, besides being one of the most associated with her time.

In *Double Indemnity (1944)* is shown the polarity between the *femme fatale* and the captive woman. The analysis of independent woman finds adequate representation in *Phantom Lady (1944)*.

Keywords: *Film Noir*; *Female Figure*; *Femme Fatale*; *Captive Woman*; *Independent Woman*.

INDÍCE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – FILM NOIR: UMA DEFINIÇÃO	4
I.1. Influências culturais e artísticas do <i>film noir</i>	4
I.2. Características sociais, políticas e históricas definidoras do <i>film noir</i>	24
I.3. A característica transgenérica do <i>film noir</i>	30
CAPÍTULO II – A FIGURA FEMININA DO FILM NOIR	38
II.1. Mulher num mundo de homens.....	38
II.2. Mulher Fatal.....	49
II. 3. Mulher Cativa	58
II. 4. Mulher Independente.....	62
CAPÍTULO III – DOUBLE INDEMNITY: a polaridade entre a mulher fatal e a mulher cativa	74
CAPÍTULO IV – PHANTOM LADY: a mulher indepentendete investigadora	81
CONCLUSÃO	90
BIBLIOGRAFIA	94
ANEXOS	100
ANEXO I - FILMOGRAFIA	100
ANEXO II – MOTION PICTURE PRODUCTION CODE	114

"A arte da vida consiste em fazer da vida uma obra de arte"

Mahatma Gandhi

INTRODUÇÃO

Esta dissertação centra-se na figura feminina do *film noir*, propondo uma interpretação da figura feminina dentro de todo o contexto histórico, cultural e cinematográfico ligado ao *film noir*.

A escolha da personagem feminina, dentro de um mundo de homens que é o *noir*, foi uma escolha quase imediata, devido ao fascínio que sempre tive pela *femme fatale*. Seguiu-se-lhe o grande interesse em compreender melhor os outros tipos de mulher *noir* que existem nos filmes, para além da mítica *femme fatale*.

O meu interesse pelo *noir* remonta à primeira vez que assisti a *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, um momento que me foi muito marcante. O filme fascinou-me de uma maneira quase inexplicável, com o seu ambiente fatalista e alienado, ambiguidade moral e crítica social, os diálogos inteligentes e, principalmente, com a *femme fatale*, impressionantemente interpretada por Barbara Stanwyck. Depois fui descobrindo o mundo do *film noir*, toda a importância do contexto em que foi produzido, ficando por ele seduzida. E, mesmo depois do visionamento de mais de cento e cinquenta filmes ao longo do estudo e elaboração desta dissertação, continuo sempre a lembrar-me do que senti na primeira vez que vi *Double Indemnity*, o filme que escolhi para analisar a figura da *femme fatale*.

Mas antes de dissertar sobre a figura feminina do *film noir* é coerente abordar em que consistiu esse conjunto de filmes, uma vez que o *film noir* existiu num período da história do cinema americano e é importante contextualizá-lo para conseguir entender melhor o fenómeno complexo que foi.

Este estudo propõe uma análise da evolução do *film noir*, na medida em que as discussões críticas sobre o *film noir* permanecem, após várias décadas, e existem variadas definições e muitos pontos de vista diferentes sobre este. Isto prova como é difícil chegar a uma conclusão clara, definitiva e unificada sobre a eterna questão “o que é o *film noir*?”.

Deste modo, no primeiro capítulo são analisadas as influências culturais e artísticas do *film noir*. As duas grandes influências são a literatura *hard-boiled* e o Expressinismo Alemão dos anos vinte. As histórias *hard-boiled* tratavam do sexo e da violência no submundo do crime, numa visão cínica da sociedade, com personagens que ditavam as suas próprias leis. Era dado um destaque ao lado psicológico do herói, que contava a sua história na terceira pessoa. Todos estes aspectos vieram a revelar-se importantes nas narrativas do *film noir*, ou não fossem grande parte dos filmes adaptados destas histórias. Os escritores *hard-boiled*

“influenced *noir* screenwriting as much as the German influenced *noir* cinematography” (Schrader, 2004:56). O Expressionismo Alemão, com o seu ambiente pessimista e protagonistas atormentados numa sociedade alienada, contribui, de igual modo, para o *film noir*. A técnica *chiaroscuro*, os cenários distorcidos, com linhas e ângulos instáveis, são elementos que se tornam adequados ao estilo visual do *film noir*. Para além destas, também os filmes de *Gangsters*, o Realismo Poético Francês e a Psicanálise devem ser consideradas.

Todo o contexto sociocultural, histórico e político que assistiu ao *film noir* também deve ser considerado. A sociedade americana, que tinha saído da Depressão, entra na Segunda Guerra Mundial, sofre depois todas as implicações do pós-guerra, enfrenta uma desilusão generalizada, na qual predomina o pessimismo e a alienação, afectando a produção *noir* e transformando as temáticas dos filmes. Seguidamente, o Macartismo trouxe o medo do comunismo, agravando o ambiente instável de medo e paranóia. É possível associar tudo isto a muitas das características do *film noir*, e os seus significados devem ser interpretados.

A quantidade de discussões críticas em torno do *film noir* contribuíram para tornar o termo familiarizado, no entanto formulam inúmeras opiniões divergentes e várias definições do *film noir*, fazendo com que ainda hoje seja uma área de discussão. Encontrar uma categoria para o *film noir* parece ser a prioridade de muitos críticos, mas não há um consenso e as abordagens críticas movem-se entre o género, o estilo, o período, o ciclo, o fenómeno. “The ‘history’ of *film noir* is fractured and amorphous, putting up a resistance to any workable process of categorisation” (Krutnik, 1991:x).

Tenho como objectivo fazer uma breve revisão dos principais pontos de vista, mostrando como esta questão foi sendo encarada ao longo dos anos, para depois demonstrar a classificação do *film noir* como uma categoria transgénica, não sendo minha intenção chegar a uma definição fechada e definitiva, mas apenas compreender a complexidade e ambiguidade do *film noir* (onde assenta muito do seu fascínio).

Finda a tentativa de sistematizar as características do *film noir*, parto então para a figura feminina. No capítulo dois, começo por referir a consideração do *film noir* como um mundo masculino. A identidade masculina não é um pressuposto adquirido, nem se consolida facilmente. E nesse processo de definição e/ou consolidação da sua identidade, o herói *noir* relaciona-se com o mundo do crime e, principalmente, com a figura feminina.

É preciso pensar a figura feminina no contexto da sua evolução na sociedade americana. O *film noir* revolucionou a imagem da mulher, e é interessante analisá-lo na forma como transformou a personagem feminina no cinema, mas também na forma como isso possui um grande interesse sociocultural.

A figura feminina é, por mim identificada, em três tipos distintos: mulher fatal, mulher cativa e mulher independente.

A mulher fatal tem sido a figura feminina de escrutínio mais intenso e duradouro. Definida pela sua sexualidade, é a mulher mais subversiva. Ela reflecte os desejos transgressivos dos heróis, que a vêem como desejada mas perigosa. Há nela um lado misógino, uma visão negativa dos novos papéis das mulheres na sociedade. Por outro lado, é uma mulher que desafia o patriarcado, procurando satisfação e definição pessoal, quebrando os contextos familiares de casamento e família.

A mulher cativa está associada às imagens tradicionais de feminilidade dentro da família nuclear tradicional. Normalmente, é representada no início, como alienação para o personagem e mote para a sua transgressão e, no final, serve como redentora do herói e para restaurar a ordem patriarcal tradicional.

A mulher independente é uma figura pouco reconhecida e explorada, e para a sua categorização tomei como vector a obra “Hollywood Heroines”, de Helen Hason. A forma como esta mulher independente se posiciona na narrativa, geralmente no papel de investigadora, representa todo o contexto em que as mulheres americanas, durante a guerra, começaram a ganhar independência. Há que questionar, como refere Hanson, o que estas caracterizações femininas “meant for the concept of *film noir* as a male-addressed genre”, e também o significado que têm, dentro do contexto sociocultural dos anos quarenta (2007:xvi). Há uma tentativa de adaptar os novos papéis sociais das mulheres com os contextos masculinos do *film noir*.

Esta dissertação aborda, depois, dois filmes em particular – *Double Indemnity* (1944) e *Phantom Lady* (1944), procurando mostrar e analisar os três tipos de figura feminina discutidos no capítulo dois.

Double Indemnity (1944), no terceiro capítulo, aparece como exemplo da polaridade entre a mulher fatal e a mulher cativa. Pegando em alguns momentos do filme, verifico o que foi referido nas considerações tecidas acerca destes dois tipos de figura feminina.

O quarto e último capítulo, *Phantom Lady* (1944), como veremos, demonstra uma representação das noções que considero fundamentais à figura da mulher independente.

CAPÍTULO I

FILM NOIR: UMA DEFINIÇÃO

I.1. Influências culturais e artísticas do *film noir*

“What was striking about the event was that it was one of the first encounters I can consciously recall with the experience of moral ambiguity. Here was this detective you were supposed to like—and did like—behaving and speaking in peculiar and unexpected ways. He acted up to the cops, partly for real, partly as a ruse. He connived with crooks, for his own ends and perhaps even for some of theirs. He slept with his partner’s wife, fell in love with a lady crook, and then refused to save her from the police, even though he could have. Which side was he on? Was he on any side apart from his own? And which or what side was that? The experience was not only morally ambiguous; it was morally complex and enigmatic as well”, Steven Marcus (1975, *apud* Mayer & McDonnell, 2007:6) a propósito da primeira vez que viu *The Maltese Falcon*.

Nino Frank foi o primeiro a usar o termo *film noir*, quando detectou um novo tipo de filmes americanos, nos quatro filmes que tinham estreado nos ecrãs parisienses, repentinamente, em Julho de 1946: *The Maltese Falcon* (1941), *Laura* (1944), *Murder My Sweet* (1944) e *Double Indemnity* (1944). Os franceses tinham estado privados de filmes Americanos durante a guerra¹ e ainda se lembravam de filmes como *The Letter* (1940) e *How Green Was My Valley* (1941). Com este súbito afluxo, assiste-se a uma mudança nos filmes, quer ao nível do campo narrativo, quer ao nível do campo temático, mudança essa que veio contrariar o popular optimismo presente nos filmes americanos. Nino Frank, para falar desta nova tendência, emprega então o termo *film noir*, no seu ensaio “Un nouveau genre “policier”: L’aventure criminelle”, publicado em *L’écran français*, em Agosto de 1946, uma vez que reconhece uma temática semelhante entre esses filmes e a “Série Noire”, das Éditions Gallimard, a qual foi concebida e editada por Marcel Duhamel, sendo que a maior parte dos títulos eram traduções das histórias de autores americanos da *hard-boiled crime fiction*.

Os críticos franceses detectam um tom negro, sombrio e pessimista nestes filmes e vêem isso como uma mudança de estado de espírito nacional. Nos Estados Unidos, nessa

¹ Durante a Segunda Guerra Mundial o mercado internacional para os filmes americanos diminuiu drasticamente. Em 1941 os cinemas em França (e também em outros países da Europa continental) já não estavam abertos aos distribuidores americanos.

época, sentia-se uma desilusão cada vez maior com os ideais tradicionais e isso reflectiu-se nas cenas de crime e de morte destes filmes.

Os franceses “emerging as they were from the shadow of war and with a between-the-wars literacy tradition of deep pessimism, were more attuned for these qualities” (Crowther, 1989:10), porque viam este novo fenómeno fora da sociedade Americana, e ainda porque a França pós-guerra tinha uma cultura cinematográfica mais sofisticada, na qual os filmes eram tratados como arte e discutidos pelos críticos, não sendo vistos apenas como entretenimento comercial. O conceito de *film noir* foi, assim, adoptado pelos críticos franceses e estes filmes tornam-se os arquétipos de uma categoria emergente e causam uma grande influência no pensamento francês, durante mais de uma década.

Por seu turno, os americanos demoram a reconhecer o *film noir*, e só no final dos anos sessenta, início dos anos setenta, é que o termo *film noir* se institucionaliza nos estudos anglo-americanos. No entanto, existem muitos pontos de vista diferentes sobre o *film noir* e como defini-lo. Os críticos ainda hoje discutem sobre os traços essenciais do *noir* e as suas influências. De tudo o que se diz, concorda-se que a sua primeira expressão foi aceite como “período clássico”, período esse que começa em 1941, com *The Maltese Falcon*, de John Huston, e acaba em 1958, com *Touch of Evil* de Orson Welles. No entanto, até hoje, ainda existem filmes que ecoam a tradição *noir*.

Ao longo dos anos Hollywood fica mais escura, os personagens mais corruptos, os temas mais fatalistas e o tom mais desesperado. Comparando *The Maltese Falcon* e *Touch of Evil* pode-se constatar isso. *Maltese Falcon* tem ângulos ocasionais, iluminação, que chamam a atenção para as personagens, e foca-se num private eye que se afasta dos desonestos e da sedutora *femme fatale*. A sua integridade mantém-se intacta. *Touch of Evil* centra-se num polícia psicótico, numa cidade na fronteira mexicana, misturando jogos de sombra complexos com ângulos oblíquos, com uma câmara inquieta, aproximada, desfiguradora. Acrescem-se cenários exóticos de expressividade barroca. Nenhuma personagem é boa, é um *noir* estilhaçado e o último filme bem sucedido da decadência do *film noir*.

Para entender a evolução do *film noir* e todo o fenómeno que lhe está subjacente, é essencial contextualizá-lo de acordo com as suas influências culturais e artísticas. Há uma unanimidade em relação às duas grandes influências do *film noir*: o *hard-boiled* e o Expressionismo Alemão.

A ficção *hard-boiled* ou *tough-guy* nasce nos anos vinte e durante a Depressão, quando florescem as *pulps magazines*. A *pulp* mais conhecida foi a “Black Mask”, fundada em 1920, por Henry Mencken e George Jean Nathan. A revista principia com um qualquer

tipo de histórias de aventura mas depois restringe-se apenas às histórias de crime e detective. Dashiell Hammett foi o primeiro a escrever em estilo *hard-boiled* e a publicar na “Black Mask”. A sua história “The Continental Op” apareceu na revista, em Outubro de 1923. Estas histórias contrariavam as convenções do estilo inglês de *detective story*, de autores como Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, e estavam muito associadas às condições socioeconómicas da altura. Cheias de realismo, falavam sobre sexo, violência e do lado desagradável da vida. Estes escritores tinham uma visão cínica do *American Dream*, reconhecendo o seu lado mais negro. O meio social conservador e aristocrático da *detective story* clássica é substituído pelas ruas sombrias da cidade e pelo submundo do crime.

Os escritores da escola *hard-boiled* que muito contribuíram para o *noir* foram Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e Horace McCoy. Entre estes, contam-se também William Riley Burnett e Jim Thompson. Muitos dos escritores *hard-boiled* trabalharam, mais tarde, nos estúdios de Hollywood, escrevendo também argumentos para os filmes.

Dashiell Hammett foi pioneiro a escrever neste estilo, sendo *The Maltese Falcon* (1941) a primeira história *hard-boiled* adaptada para o grande ecrã. Depois outra história sua foi adaptada em *film noir*: *The Glass Key* (1942). Raymond Chandler teve todas as suas histórias adaptadas para filmes, sendo a mais notável *The Big Sleep* (1946). A grande criação de Chandler foi o *private eye* Philip Marlowe².

O *private eye* é o arquétipo do *hard-boiled*, é o investigador solitário no submundo do crime que luta contra criminosos numa cidade corrupta, desorientadora e ameaçadora. Ele não tem sentimentalismos. É, por vezes, tão amoral como os criminosos que derrota, e cria a maneira “*tough*” de agir e de pensar. De acordo com Frank Krutnik, o *private eye* é um mediador entre o submundo criminal e o mundo da sociedade respeitável. Ele pode mover-se livremente dentro destes mundos sem fazer parte deles (1991:39). Sam Spade de Hammett e Philip Marlowe de Chandler são os grandes *private eyes*, quer do *hard-boiled*, quer do *film noir*. Eles seguem o seu próprio código, são moralmente flexíveis e recorrem ao comportamento violento, se necessário. Ambos são sexualmente ambíguos, pois apesar de serem seduzidos pelas mulheres, mostram-se inacessíveis em termos sexuais.

² Philip Marlowe foi o herói de sete romances escritos por Raymond Chandler: “The Big Sleep”, “Farewell, My Lovely”, “The High Window”, “The Lady in the Lake”, “The Little Sister”, “The Long Goodbye” e “Playback”. Quatro deles foram adaptados para *film noir*: *Murder, My Sweet* de 1944 (adaptado de Farewell, My Lovely), *The Big Sleep* de 1946, *Lady in the Lake* de 1947 e *The Brasher Doubloon* de 1947 (adaptado de The High Window).

Não é só a solução do enigma que está sujeita a atrasos e complicações, mas também a determinação da identidade do herói (como homem). “*Hard-boiled* fiction involved not merely an Americanization of the classical crime or detective story, but also an emphatic process of masculinisation” (Krutnik, 1991:42). As histórias preocupam-se, assim, com o protagonista masculino, com os seus objectivos e ambições, que prova e se define a ele mesmo através da sua habilidade de superar os desafios, quer à sua vida, quer à sua integridade. O protagonista demonstra a sua masculinidade ao derrotar os adversários criminosos e ao triunfar sobre os perigos representados pela figura feminina. A linguagem é usada como uma arma e os confrontos entre o herói e os seus adversários, frequentemente, são disputas verbais, nas quais tentam afirmar a sua competência masculina. A maior parte das vezes o *hard-boiled* marca uma oposição entre o homem, como usuário da linguagem, e a mulher, como objecto erótico (perigoso).

Outros dois escritores bastante influentes, depois de Hammett e Chandler, foram James M. Cain e Horace McCoy. Contudo, neste último grupo de escritores *hard-boiled* há diferença nas histórias, pois estas possuem um estilo diferente: os protagonistas são os criminosos, que narram a sua história, revelando logo o crime e depois o seu porquê. O principal não é descobrir o autor do crime, mas sim mostrar como o criminoso é, no que concerne ao seu lado psicológico e emocional. O estilo *hard-boiled* centra-se na abordagem não sentimental do sexo e da violência. Enquanto os *private-eyes* estão envolvidos nas situações difíceis porque é o seu trabalho, e têm algum sentido de justiça social e virtude, por trás do seu cinismo, neste segundo tipo de histórias, os heróis são homens comuns, que são forçados pelas circunstâncias a tentar sobreviver a situações difíceis. São enredados no crime devido a um acidente desafortunado ou por culpa de outra pessoa. A narração em primeira pessoa e o “Confessional Mode” (narração a partir de uma necessidade interna de confessar), estratégias narrativas destas histórias, tiveram muita influência no estilo *noir*.

Cain cria personagens auto-destrutivos ou usados e traídos por mulheres fortes. A ameaça da *femme fatale* é uma constante nas suas histórias. Apresenta-nos o ponto de vista daqueles que cometem crimes, que são levados ao crime devido a uma mulher poderosa, em histórias recheadas de ganância, como se pode ver nos filmes *Double Indemnity* (1944) e *The Postman Always Rings Twice* (1946), adaptados dos seus romances com nome idêntico.

Cornell Woolrich também viu muitas das suas histórias serem adaptadas em filmes *noirs*. As suas narrativas foram a base para vários filmes que lidavam com a amnésia: *The Street of Chance* (1942) adaptado de *The Black Curtain*, *Black Angel* (1946), *The Chase* (1946) adaptado de *Black Path of Fear*, e *Deadline at Dawn* (1946). As suas histórias deram a

oportunidade aos realizadores de explorarem a psique humana, centrando-se nos homens perturbados psicologicamente.

Em ambos os estilos de histórias descritos há uma sexualidade ilícita ou exótica, corrupção das forças sociais da lei, e uma grande presença da cidade, que explora o lado negro do espírito humano, sendo corrupta e desorientadora para o protagonista masculino, levando-o, por vezes, à sua auto-destruição. Estes aspectos notam-se também no *film noir*, uma vez que a cidade é um elemento crucial do seu estilo. As histórias *hard-boiled* davam importância ao indivíduo e à sua necessidade de afirmar a sua singularidade, dentro de um mundo que realçava a “man’s helplessness when faced with the inexorable reality of life” (Crowther, 1989:14), lidando, assim, com o existencialismo e com a alienação, elementos importantes também no mundo do *film noir*.

O *hard-boiled*, bem como o *film noir*, dão grande importância à masculinidade e à sua afirmação, por parte do protagonista, num meio de crime e corrupção onde existe “a sequence of scenes structured around principles of masculine testing where the hero defines himself through the conflict with various sets of adversaries (criminals, women)” (Krutnik, 1991:40). Uma das características da escrita *hard-boiled* é a sua linguagem, que é dura, cínica e epigramática, podendo ser entendida como um sinal de poder do herói.

Nos anos trinta não existe um ciclo de filmes *hard-boiled* para corresponder à popularidade dos romances e contos, e isto aconteceu, principalmente, devido ao “Production Code” que via as histórias como demasiado libertinas, por causa da presença do sexo e da violência. Só nos anos quarenta é que surge um aumento substancial no número de adaptações *hard-boiled*, e é a partir de 1944 que o ciclo *hard-boiled* se desenvolve com todo o seu fulgor³. Isto porque devido à guerra, Hollywood teve de encontrar valores alternativos de produção, por causa da falta de pessoal e das restrições nos orçamentos. As histórias *hard-boiled* eram adequadas, uma vez que as descrições dos espaços e as caracterizações dos personagens, bem como os diálogos breves, ajudavam a economizar, tornando-as, assim, histórias com um valor comercial confirmado. Ao adaptar os romances *hard-boiled*, Hollywood consegue prevenir a escassez de novas películas, que a guerra originara, e vários escritores *hard-boiled* foram contratados para escrever argumentos para novos filmes.

A segunda grande influência do *film noir* é o Expressionismo Alemão, mais concretamente o cinema do Expressionismo Alemão dos anos vinte. O movimento

³ Vejamos como exemplo que, em 1936, a Paramount adquiriu os direitos para adaptação cinematográfica de *Double Indemnity* mas o filme só estreia oito anos depois, precisamente em 1944.

expressionista surge no início do século XX, fortemente influenciado pelo trabalho de pós-impressionistas, tal como Van Gogh, Cézanne e Gauguin, devido às suas capacidades de exteriorização da subjectividade. Os artistas expressionistas⁴ criaram trabalhos que assentavam nas verdades pessoais e internas, em vez de mostrarem uma realidade objectiva e externa. Estes cultivavam um estado emocional violento, alucinatório, com imagens de caos, maldição e desordem, que transmitiam instabilidade e loucura. Era a sua visão interior. Convertiam os seus demónios interiores em imagens de tumulto e colapso, imagens distorcidas das formas dos objectos para causar impacto emocional, criavam distorções e transformações da realidade para mostrar a mente doentia, para causar inquietação e terror. Interessavam-se pelas forças da magia negra e da psique humana. Os temas do Expressionismo eram, assim, a noite, a morte, a desordem psicológica e social, numa nova concepção de um mundo dominado pelo caos e pelo terror.

De acordo com Foster Hirsch a visão sombria e fatalista destes artistas passou para os filmes alemães durante a chamada Idade de Ouro, que começou no final dos anos dez e durou até ao fim da era do cinema mudo (1981:54). Os filmes expressionistas eram criados em estúdio, em ambientes claustrofóbicos, onde a realidade era distorcida. Ainda, segundo Hirsch, “stories about the loss or the impossibility of individual freedom dominated the ‘haunted screen’” (*ibid.*) e estavam inundadas de imagens de morte, de medo e de angústia, face a um destino fatal. O sobrenatural e a demência das personagens amaldiçoadas também eram elementos constantes nos filmes.

Para transmitir todos estes temas sombrios, os filmes adoptam tons escuros, e a técnica *chiaroscuro*, com sombras, luz teatral, claros/escuros contrastantes, criando uma expressão visual poderosa, que transmite a negatividade na existência humana. O contraste entre o claro e o escuro representava o confronto entre o bem e o mal, comum nos enredos. O tempo e o espaço eram distorcidos, os cenários eram artificiais e fragmentados, cheios de linhas e ângulos instáveis, com construções decadentes e ruas tortuosas, criando uma atmosfera de forte poder simbólico.

O filme, *Das Kabinet des Dr Caligari* (1920), marco expressionista, de Robert Wiene, leva ao extremo as características expressionistas. Este filme é anti-naturalista, os seus cenários e formas distorcidos, ângulos alucinantes e um jogo de linhas que enfatizam o fantástico, fortes contrastes entre o claro e o escuro, caracterizações e interpretações

⁴Tomemos como referência alguns dos mais importantes artistas expressionistas: Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka, Alexej von Jawlensky, Max Pechstein, Emil Nolde, Otto Mueller, Max Beckmann, Wassily Kandinsky e Franz Marc.

exageradas, enquanto percorremos a mente torturada do narrador. Mesmo depois de ser revelado que tudo era um pesadelo, o mundo continua assimétrico e expressionista, nunca existindo um mundo normal.

Outras obras cinematográficas, que também são apontadas como fundamentais do Expressionismo Alemão são: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) de Wegener; *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) e *Phantom* (1922) de F.W. Murnau; *Der müde Tod* (1921) e *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) de Fritz Lang; *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923) de Robert Wiene e *Von morgens bis Mitternacht* (1922) de Karl Heinz Martin. Contudo, mais tarde, os filmes expressionistas alemães desta época passam a ter um cariz mais realista, embora contendo elementos decorativos expressionistas, como por exemplo *M* (1931) de Fritz Lang.

O cinema expressionista alemão dos anos vinte era cinicamente pessimista e reflectia a desilusão pós-guerra, pois detinha a expressão adequada para a instabilidade social e política e o caos económico que se vivia. Nestes filmes expressionistas havia uma tendência em ver a história como um pesadelo. Os realizadores partilhavam uma atracção sobre o destino incerto do Homem, os personagens bons eram apresentados como fracos, ingénuos e indefesos perante a corrupção universal, numa tendência mórbida e derrotista⁵.

Estes filmes expressionistas, com os seus protagonistas atormentados numa sociedade alienada, e com os seus cenários urbanos estilizados, exerceram uma grande influência no *film noir* americano. Por um lado, devido ao facto dos seus elementos e algumas características serem uma iconografia apropriada para o *film noir*, por outro, pelo facto dos realizadores expressionistas terem emigrado para Hollywood. Com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, e devido à ameaça nazi, os realizadores expressionistas têm de deixar a Europa, e vão para os Estados Unidos, onde vêem uma maior esfera de oportunidades, uma vez que lá havia uma indústria cinematográfica consolidada. Estes emigrantes alemães tiveram um grande impacto no desenvolvimento do *noir*, especialmente Fritz Lang, Billy Wilder e Robert Siodmak⁶. Toda a obra de Fritz Lang é exemplar na influência do estilo visual expressionista alemão no cinema *noir* americano. Estes cineastas iriam, depois, influenciar os realizadores americanos, como John Ford e Orson Welles e, em grande parte, o cinema americano, com os

⁵ No sentido de aprofundar o conhecimento acerca do Expressionismo e cinema alemão Cf. "From Caligari To Hitler: A Psychological History of the German Film" de Siegfried Kracauer.

⁶ Otto Preminger, Max Ophuls, Franz Waxman, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinneman, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté surgem como exemplo daqueles que emigraram e que estiveram, depois, ligados à indústria cinematográfica e ao *noir*.

seus temas e estilo visual expressionista. Muitos dos grandes realizadores do *film noir* eram emigrantes alemães. Como Isabel Lourenço comentou, ao contexto histórico em que, nos Estados Unidos, surgiu o *film noir* foi atribuído um papel semelhante ao que fora imputado àquele em que se havia desenvolvido o Expressionismo Alemão, o que constitui mais um elo de ligação entre ambos.

O Expressionismo foi, de certa forma, ajustado aos produtores e às audiências da América. O mundo do *film noir* não é tão distorcido como o expressionista, e há uma realidade física, “but the films contain an undercurrent of Expressionist motifs that functions as a kind of visual italics, supplying mood and texture and removing the stories from a merely brand, everyday context” (Hirsch, 1981:57).

Esses motivos expressionistas vêm-se nas sombras, nos contrastes criados pela iluminação *chiaroscuro* (os alemães eram os mestres do *chiaroscuro*), nos cenários que sugerem o ambiente claustrofóbico, de tensão e paranóia, o pessimismo e a alienação que se tornaram típicos do *film noir*. O jogo de sombras, por vezes, é usado para sugerir medo inesperado, e também, para sugerir que as personagens estão prestes a ser atacadas ou a entrarem em colapso. Em *Night and the City* (1950) há um Expressionismo intenso ao longo do filme, e os locais da cidade que Harry Fabian (Richard Widmark) – que juntamente com *Cody de White Heat* (1949) formam os personagens *noir* mais instáveis – percorrem reflectem o aprisionamento do herói, com as suas ruas estreitas, imagens angulares e fragmentadas, e a iluminação com um extremo *chiaroscuro*. O ambiente é de desespero, brutalidade e histeria. O final de *Scarlet Street* (1945), é também um exemplo de uma cena bastante expressionista, quando Chris (Edward G. Robinson) é levado à loucura com as vozes alucinatórias de Kitty (Joan Bennett), dentro do quarto escuro, onde apenas pisca um sinal néon que está do lado de fora da janela.

Outra influência expressionista consistente, no *film noir*, é a sequência do pesadelo ou da alucinação, em que, por alguns momentos, o filme torna-se muito subjectivo, entrando na consciência do herói para mostrar os seus fragmentos e a sua desordem interior. Um grande exemplo é *Murde, My Sweet* (1944) no delírio de Marlowe (Dick Powell) induzido pelas drogas. Em *The Woman in the Window* (1944) podemos encontrar uma grande sequência de sonho, onde o protagonista sonha com a sua aventura, implicando um lado mais profundo e negro da sua psique. A ênfase que havia no Expressionismo do subjectivo, no *film noir*, é limitada à sequência de sonho ou ao truque visual de usar a câmara como se esta fosse o personagem como se pode ver em momentos onde a imagem fica obscura ou se dissolve em

padrões ondulados para sugerir a perda de consciência, uma perturbação, ou medo súbito do próprio personagem.

Um cenário expressionista famoso é a feira de diversões (reminiscente de Caligari) que aparece também várias vezes no *film noir*, e que nos mostra uma “association with madness, and with the granting of wishes in a nightmarish form” (Walker, 1994:31). Alguns exemplos são *Nightmare Alley* (1947), *The Lady from Shanghai* (1947) e *Strangers on a Train* (1951).

O estilo do Expressionismo Alemão encaixou-se nas histórias *hard-boiled*, é um estilo e uma sensibilidade compatível com as histórias que descrevem os *private eye* e outros criminosos, num mundo alienado e desagradável. Os escritores *hard-boiled* “influenced *noir* screenwriting as much as the German influenced *noir* cinematography” (Schrader, 2004:56). Estas duas principais influências do *film noir* ajudaram a promover uma visão do mundo que sublinhava o fatalismo da existência humana e a importância do passado nas acções presentes.

O filme de *gangsters* também influenciou o *film noir*. A subida da criminalidade nos Estados Unidos nos anos vinte, depois da primeira guerra, a Lei Seca e o tráfico ilegal estão na origem dos filmes de *gangsters*. O aumento da criminalidade levou a que fossem explorados os temas do crime e da violência. O crash da bolsa de New York, em 1929, originou a Grande Depressão que dominou os anos trinta. A Depressão foi marcada pelo crime, miséria, desemprego, e os filmes reflectiram isso. Os filmes eram recheados de cenas urbanas, bairros marginais, armas, mulheres e bares clandestinos⁷. Os três filmes de *gangster* arquétipos são *Little Caesar* (1931), *The Public Enemy* (1931) e *Scarface* (1932).

Os filmes de *gangsters* exploram a América enquanto terra de oportunidade infinita, a pulsão não controlada do desejo (de poder), que vai dar lugar ao crime e à morte. As histórias não são complexas, ao contrário do *film noir*, e não há qualquer tipo de ambiguidade narrativa e moral. Têm sempre uma moral final, o lugar-comum: “o crime não compensa”. Integram uma separação do bem e do mal, da legalidade e ilegalidade.

Os filmes de *gangsters* partilham com o *film noir*, o crime, a violência e também o ambiente urbano. Os filmes decorriam na grande cidade americana, num ambiente de crime e violência, com armas e carros pelo meio. A maior parte destes filmes eram em interiores de estúdio. Diferem no tipo de cenários de cidade: a cidade do filme de *gangsters* é neutra e

⁷ Os chamados *Speakeasies*, que durante a época da Lei Seca eram os sítios nos quais se vendiam ilegalmente bebidas alcoólicas.

habitada, enquanto o *film noir* isola a cidade, priva-a de vida, dando-lhe, assim, um carácter mais ameaçador e fatalista.

O *film noir* é mais pessimista, cínico, e o seu cenário social é mais importante do que as intrigas policiais, perseguições e mortes do *gangster*. “Whereas the *gangster* is a chaotic element ultimately eradicated by the forces of social order, the truly *noir* figure more often represents the perspective of normality assailed by the twists of fate of an irrational universe” (Silver e Ward, 1992:2).

As histórias de *gangsters* reflectem condições sociais diferentes, têm um tom diferente do *film noir*. Durante a Depressão o *gangster* surge como uma presença viva e como um herói popular. É uma figura pública e procura a notoriedade e, no seu desejo de poder e dinheiro, é menos alienado do que os personagens introvertidos do *noir*, que querem escapar deles próprios e do seu passado. O *gangster* é uma figura da sociedade e, como protagonista (tipificado em actores como James Cagney e Edward G. Robinson⁸), é muito diferente do anti-herói *noir*. Em última instância o *gangster* também é derrotado pelo sistema mas surge como uma figura de vitalidade e empreendimento, enquanto o protagonista *noir* é derrotista e não heróico. Concordando com Hirsch, “the typical *gangster* saga is something of a celebration of self-assertiveness, whereas *noir* focuses on stories of doom and withdrawal. Cagney and Robinson challenge the world, the *noir* hero wants mostly to be left alone” (1981:60). O *gangster* reage heroicamente, em vez de ter medo e ser vacilante como o criminoso *noir*.

Os filmes de *gangsters*, de certa forma, reflectem o *American Dream*, tal como o *film noir*. No filme de *gangsters* o *American Dream* está representado no jovem que ascende à fama e à riqueza, através das suas próprias acções positivas (embora sejam acções criminais que, depois, no final, o levavam a pagar por isso). As histórias *noir* mostram outro lado do *American Dream*, nas quais a morte é precedida, não pelo sucesso, mas pelo fracasso sombrio. Os tipos de *film noir* que lidam com as lutas de boxe, como *Body and Soul* (1947) e *The Set-up* (1949), também surgem associados ao *American Dream*, uma vez que os jovens lutadores tinham a ilusão de que poderiam alcançar algo positivo e subir na vida. O filme que melhor representa esta visão cínica do *American Dream* é *The Harder They Fall* (1956).

O filme de *gangsters* foi um género que perdurou pouco tempo. Domina na década de trinta, não voltando, depois, a ter a mesma presença sistemática e o mesmo tipo de codificação. Tem um percurso divergente e vai dar lugar a outros tipos de filme. O filme de

⁸ Estes dois actores, mais tarde, foram também grandes protagonistas do *film noir*.

gangsters era muito menos versátil que o *film noir*, uma vez que as histórias do herói *gangster* (a ascensão e queda) eram quase sempre semelhantes.

O Realismo Poético Francês foi outra influência para o *film noir*. O Realismo Poético veio da literatura e a expressão foi usada no cinema para o filme *La Rue Sans Nom* (1933), de Pierre Chenal. Alguns dos realizadores do *film noir*, antes de irem para a América, estiveram em França e fizeram filmes considerados como pertencentes ao Realismo Poético, como é o caso dos emigrantes alemães Max Ophüls e Robert Siodmak e o francês Jacques Tourneur. O Realismo Poético funde dois conceitos que podem parecer contraditórios: realismo e poesia. Influenciado pela literatura e pelo Expressionismo Alemão, este ciclo de filmes foi, essencialmente, produzido por Jacques Prévert e o realizador Marcel Carné, que fizeram, conjuntamente, sete filmes, sendo que três deles que são considerados os marcos do Realismo Poético: *Quai des Brumes* (1938), *Le Jour se Lève* (1939) e *Hôtel du Nord* (1938)⁹. Julien Duvivier e Jean Renoir também foram realizadores que contribuíram para marcar este estilo.

Os filmes do Realismo Poético carregam um retrato das condições de vida conturbadas do proletariado parisiense, ou da classe média baixa, daqueles que viviam na pobreza e no crime, enfrentando a difícil situação social e política da altura. Eram dramas urbanos onde a “‘poetry’ and mystery are found in everyday objects and settings – hence the proletarian milieu” (Vincendeau, 1994:52). A poesia estava representada esteticamente nas narrativas, que eram pessimistas, exaltando o desânimo e a destruição, tendo uma grande noção de fatalismo. Estas narrativas reflectiam as ansiedades da ascensão do fascismo e do eclodir da guerra que se vivia (o pessimismo também se estendeu às restantes artes na cultura francesa).

Os cenários eram concebidos em estúdio e a iconografia incluía as famosas “cobblestones” das ruas nocturnas de Paris, dos subúrbios (os “faubourgs”) e os interiores sombrios dos clubes nocturnos iluminados pelo néon. Os carros, as ruas nocturnas molhadas da chuva ou invadidas pelo nevoeiro, também eram elementos frequentes (tal como no *film noir*). A iluminação contrastante lembrava a do Expressionismo. No entanto, estes filmes dedicavam-se a demonstrar as comunidades e as performances dos actores, ao contrário do Expressionismo Alemão. Os cenários eram realistas, opostos aos mais abstractos, dos alemães, evocando Paris, como uma cidade real. A cidade era muito importante, tal como no *film noir*. São os dois géneros urbanos, nos quais a iluminação, propositadamente, obscurece a

⁹ Para além destes, do *locus classicus* do Realismo Poético Francês fazem parte *Faubourg-Montmartre* (1931), *Le Grand Jeu* (1933), *La Rue Sans Nom* (1934), *La Belle Équipe* (1936) *Pépé le Moko* (1937), *Abus de Confiance* (1937), *Le Puritain* (1937), *La Bête Humaine* (1938), *Prisons de Femmes* (1938), *L'Entraîneuse* (1938), *Le Dernier Tournant* (1939), *Dernière Jeunesse* (1939) e *Remorques* (1940).

cidade. A cidade do Realismo Poético era iluminada por pontos de luz que reflectiam nos “cobblestones” e por sinais néon reluzentes, colocados à entrada dos salões de dança e dos casinos. O jazz surge como um elemento que, tal como no *film noir*, conota o exotismo, o perigo e o lado sexual. Todos estes aspectos marcam o Realismo Poético como um dos precursores do *film noir*.

Vejamos o exemplo de *Quais des Brumes* (1938), com Jean Gabin, o actor, por excelência, do Realismo Poético, e representante arquétipo do trabalhador francês presente nestes filmes. O filme tem as ruas pouco iluminadas e completamente abandonadas, o que realça a alienação do personagem da ordem social. Estes filmes oferecem uma visão do mundo criminal nos quais parece que os personagens já estão condenados pelo destino.

A harmonia entre os personagens e os ambientes, nestes filmes, é de grande importância. O rosto dos personagens merecia especial atenção, sendo que era profundamente iluminado numa atmosfera de escuridão, que dominava a trajectória narrativa e a mise-en-scène. Também no *film noir* os padrões de iluminação assinalam estados psicológicos intensos e a escuridão é uma característica comum.

Para Vincendeau, o sentido de desespero, de forças destrutivas, não no exterior mas no interior dos personagens (masculinos) que permeia o *film noir* americano também caracteriza o Realismo Poético. Um exemplo é o mito do escape e também a atracção pelo exotismo (1994:55). No mito do escape (do país, da identidade, das circunstâncias) o sonho de fuga é frustrado e os heróis são destruídos. Outro denominador comum entre o Realismo Poético e o *film noir* é a inexistência de um futuro. É um tema primordial no *film noir* (como mostram os narradores de *Double Indemnity* e *Out of the Past* quando relatam as suas histórias sabendo que não há esperança de nenhum futuro) e, semelhantemente aos personagens dos filmes do Realismo Poético, são constantemente atirados para o passado, como em *Jenny* (1936), *Carrefour* (1938), *La Bête humaine* (1938) e *Le jour se Lève* (1939).

Pépé le Moko (1937) é um filme no qual se pode observar tudo isto. É um filme muito pessimista, no qual podemos observar os cenários exóticos em que o *gangster* Pépé (Jean Gabin) se refugia da polícia, mas fica aprisionado ao passado e, no final, não consegue fugir ao destino inevitável. Pépé estabeleceu um paradigma de personagem que foi precedente dos heróis *noir*, como notou Michael Atkinson: “Certainly, before Pépé the true anti-hero – the rational man whose moral code conflicts with society, and whose destiny is marked by an ongoing argument with the world - is difficult to find in movies” (1999:76).

Os filmes do Realismo Poético ajudaram a definir o cinema nacional francês dos anos trinta, que mais tarde foi abraçado por Hollywood, nas suas produções *noir*. Estes filmes

inspiraram os realizadores do *film noir* e alguns tiveram um *remake* em versão *noir*: *Le Chienne* (1931) como *Scarlet Street* (1945), *La Bête Humaine* (1938) como *Human Desire* (1954), *Le Jour se Lève* como *The Long Night* (1947) e *Le Corbeau* (1943) como *The 13th Letter* (1951).

Outra influência do *film noir* foi a Psicanálise de Freud. Nos anos quarenta, durante a Segunda Guerra Mundial, e depois no pós-guerra, houve uma popularização da psicanálise, que também se estendeu a Hollywood. O termo já existia desde a primeira guerra mas, durante algum tempo, a indústria cinematográfica resistiu em usá-lo por ser muito intelectual, sendo que também seria problemático por causa do Production Code, devido às suas conotações europeias e sexuais. Ao longo dos anos trinta começaram a aparecer referências a psiquiatras e a utilização de termos como “consciente” e “inconsciente”. Estes indícios de utilização da psicanálise surgem, primeiro, nas comédias e, mais tarde, na transição do final dos anos trinta para o início dos anos quarenta e alargam-se a outros géneros, como o Thriller e o Horror Film. Com o decorrer da guerra o uso da psicanálise intensifica-se, avivado pelas desordens psico-neuróticas por ela causadas, e passa a fazer parte do tecido social.

A influência da psicanálise e das ideias freudianas vêm dar um lado psicológico e pessoal aos ímpetus criminosos, às forças interiores que levam os criminosos a transgredir a lei. Ocorre uma “personalização do crime”. Enquanto no filme de *gangsters* a criminalidade é mostrada como um problema social, no *film noir* exploram-se as razões psicológicas do criminoso (como por exemplo, o resultado de traumas). A apropriação da psicanálise, feita pelo *film noir*, resultou em filmes nitidamente subjectivizados, para os quais concorrem as estratégias narrativas como a *voice-over* e o *flashback*. O interesse nos impulsos criminais internos e subjectivos é, assim, uma característica crucial do *film noir*. Os filmes representam o crime do ponto de vista do criminoso e ostentam as repercussões psicológicas do autor do crime, como em *Double Indemnity* (1944), *Detour* (1945), e *Scarlet Street* (1945). Há filmes que contêm referências directas à psicanálise, como é o caso de *Spellbound* (1945), *Nightmare Alley* (1947) e *Woman in the Window* (1944).

No *film noir* a invocação da psicanálise revelou-se um meio bastante útil para sugerir aquilo que não podia ser mostrado directamente, devido ao Production Code. A sexualidade sempre foi um assunto chave da psicanálise e a associação entre estas permitiu um modo de representação indirecta das intrigas sexuais e corruptas do *film noir*. A psicanálise surge como uma espécie de disfarce e preenche a lacuna que há entre as restrições de representação explícita (como por exemplo o sexo ter de ser substituído por um beijo) e a expectativa que o espectador tem em relação à forma como as personagens realmente se comportariam. A

relação sexual pode não ser visível no ecrã mas é insinuada com elipses, ou transmitida pela forma como a personagem se move, fala, olha para os outros, e executa certos gestos, tais como o acender de um cigarro, carregados de simbolismo sexual. Os jogos verbais também são usados, frequentemente, como negociações sexuais, como podemos ver no diálogo em *The Big Sleep* (1946), entre Marlowe (Humphrey Bogart) e Vivian (Lauren Bacall) sobre corridas de cavalos, o qual, na verdade é sobre a sua relação sexual. As danças que acontecem, recorrentemente, também servem como “an age-old transposition of the sexual act itself” (Borde & Chaumeton, 2002:53).

Gilda (1946) é um filme inteiramente relacionado com tudo o que acabou de se referir. O filme está cheio de insinuações sexuais, como a cena em que Gilda (Rita Hayworth) não consegue apertar o vestido e pede ao marido Ballin (George Macready) para o fazer, dizendo “I can never get a zipper to close. Maybe that stands for something; what do you think?”. O filme insiste, persistentemente, que a heroína é promíscua mas, por outro lado, nega-o. Numa conversa entre Gilda e Johnny (Glenn Ford) há mesmo uma referência directa à psicanálise:

Johnny: Get this straight. I don't care what you do. But I'm going to see to it it looks alright to him [o marido dela]. From now on, you go anywhere you please, with anyone you please. But I'm going to take you there and I'm going to bring you home. Get that? Exactly the way I'd pick up his laundry.

Gilda: Shame on you, Johnny. Any psychiatrist would tell your thought-associations are very revealing (...). All to protect Ballin – who do you think you are kidding, Johnny?

Neste caso, a referência à psicanálise serve para fazer uma associação à relação homossexual entre Johnny e Ballin, disfarçada ao longo do filme. Concordando com Krutnik, pode afirmar-se que o filme joga com uma série de cenários e relacionamentos perversos, mas fá-lo de tal maneira indirecta que não vemos nada visivelmente censurável (1991:51).

Citizen Kane (1941), de Orson Welles, emergiu como uma grande criação para muitos realizadores, e outros ligados à indústria cinematográfica, passando a ser um dos filmes mais respeitados. Este filme é também uma grande influência para o estilo *noir*. *Citizen Kane* conta-nos a história de Charles Foster Kane, um menino pobre que se tornou num magnata do jornalismo milionário. O filme começa com a morte de Kane (Orson Welles), que antes de morrer profere a palavra “Rosebud”. Com todas as notícias a falarem sobre Kane, o jornalista Jerry Thompson (William Alland) começa a investigar a vida deste para descobrir o significado da palavra “Rosebud” que ninguém sabe o que quer dizer. Ao entrevistar pessoas que fizeram parte da vida de Kane, tais como o seu melhor amigo Jedediah Leland (Joseph Cotten) e a sua segunda ex-mulher Susan Alexander (Dorothy Comingore), entre outros, o

filme mergulha numa série de *flashbacks* do passado que mostram episódios ao longo da sua vida. No final, quando está no palácio de Kane, Xanadu, onde as coisas de Kane estão a ser destruídas, o jornalista chega à conclusão que não é capaz de resolver o mistério e que a palavra proferida vai ser sempre um enigma. O jornalista conclui “Mr. Kane was a man who got everything he wanted, and then lost it. Maybe Rosebud was something he couldn't get, or something he lost”, sendo depois revelado ao espectador que Rosebud era um trenó (o qual arde junto com as outras mobílias), a recordação da infância de Kane, a única altura em que ele fora feliz.

O filme mostra-nos uma estrutura em *flashback*, juntamente com uma narração em *voice-over*, que nunca tinham sido tão proeminentemente usados. Adota ângulos inovadores, não usuais, um movimento de câmara elaborado, efeitos ópticos e montagem engenhosos, e uma iluminação de grande contraste, na qual a luz teatral de Welles é usada para reforçar os demónios interiores de Kane. James Naremore, em relação a *Citizen Kane*, escreve:

“What seemed different about *Kane* was its synthesis of cinematic and literary modernism: it showed the influence of expressionism, surrealism, and Soviet montage (...) Welles was only the most spectacular manifestation of a growing acceptance of modernist values throughout the culture” (2008:47).

Todas as características deste filme remetem-nos para as características do *film noir*, comprovando que *Citizen Kane* foi crucial para definir o estilo *noir*. Orson Welles deu um grande contributo para o *film noir*, sendo o único realizador americano que iguala os alemães na técnica expressionista *noir*. “Welles delight in exaggerated angles – the famous low angle shots which distort the character’s appearance – also became a *standard* part of *noir* syntax” (Hirsch, 1981:122).

Neste filme, para além dos “rebuscamentos” estilísticos, existe um jornalista que faz o papel de detective, numa estrutura narrativa complexa, que contém pontos de vista divergentes (das diferentes pessoas entrevistadas) e um entrelaçamento do passado e do presente, que antecipa os labirintos das narrativas *noir*. O filme providencia uma nova dimensão psicológica, ambiguidade moral, e uma *mise-en-scène* que desvenda os mistérios da personalidade, como também encontramos no *film noir*. *Citizen Kane* teve, assim, uma tremenda influência nos padrões visuais e narrativos que resultaram no estilo *noir*.

O estilo visual *noir* é, frequentemente, referido como o elemento com mais importância e mais definidor do *film noir*. O estilo visual do *film noir* é marcado por uma tensão entre luz e sombra, que é traduzida no efeito de *chiaroscuro*. Este efeito usa a

iluminação *low-key* para criar sombras incomuns. A técnica dominante nos anos trinta era a iluminação *high-key*, que dava o que se considerava ser uma impressão da realidade, em que o rosto dos personagens era modelado de forma atractiva, sem exagero, com áreas não naturais de sombra. A iluminação *low-key*, usada no *film noir*, é directamente o oposto. Assim, ao contrário da iluminação *high-key*, que procura exhibir atractivamente todas as áreas da frame, o estilo *low-key*¹⁰ opõe a luz e o escuro, escondendo os rostos, o interior das casas e as paisagens urbanas na sombra e na escuridão, que carregam conotações do misterioso e do desconhecido. Estes esquemas inusitados de luz e de sombra são adequados à criação de um clima de paranóia, delírio e ameaça. Os rostos aparecem com sombras, que simboliza o aprisionamento da alma, e os interiores têm padrões de sombras nas paredes como se fossem as forças do mal, numa espécie de presságio. Por vezes, os crimes ou a descoberta dos amantes acontecem (apenas) através das sombras. Os exteriores são filmados “night-for-night”¹¹ e as cenas têm uma grande profundidade de campo, de modo a que os personagens e os objectos no cenário tenham o mesmo peso, e as lentes de grande angular são usadas para provocar uma certa distorção. Acima de tudo, é a constante oposição de áreas de luz e escuridão que caracteriza o estilo visual do *film noir*.

Para além da iluminação, os ângulos de câmara excêntricos, exagerados, dramáticos, e as linhas instáveis e oblíquas, criam um desequilíbrio e fragmentam o espaço, sugerindo um mundo deslocado, distorcido e permeado pela alienação e desespero humano. A mise-en-scène inquietante perturba e desorienta o espectador, assim como os heróis do filme se sentem desorientados. *T-men* (1947) é um dos filmes mais ousados na obliquidade.

O uso da iluminação *chiaroscuro* e dos ângulos e linhas de influência expressionista acima referidos servem, também, para enfatizar os elementos psicológicos das histórias. Os elementos expressionistas estão em todo o período do *film noir* variando, desde a sequência da alucinação de Marlowe, em *Murder, My Sweet* (1944), até à iluminação arrasadora e ângulos de câmara perturbantes, de *Touch of Evil* (1958). No estilo visual *noir* o mundo exterior expressa o mundo interior dos personagens. Veja-se por exemplo *Out of the Past* (1947), onde

¹⁰ Na técnica *low-key* a proporção da *key-light* (fonte primária de iluminação dirigida ao personagem, geralmente, do cimo e para um dos lados da câmara. É uma luz directa e forte que produz sombras definidas nitidamente) para a *fill-light* (é uma luz colocada próximo da câmara, suave, difusa ou indirecta, que preenche as sombras criadas pela *key-light*) é grande, criando áreas de grande contraste e sombras escuras e abundantes.

¹¹ Significa que as cenas de noite eram realmente filmadas à noite, sendo que antes as cenas de noite eram filmadas durante o dia, com filtros na lente da câmara, e isso implicava a presença de luz artificial para iluminar cada área vista na frame.

mesmo nas cenas com luz há sombras profundas e perturbadoras, que reflectem os segredos que cada personagem esconde.

A cidade tem uma presença fundamental no estilo *noir*. A cidade¹² é o local do crime por excelência e, no *film noir*, é pessimista no seu tom, impessoal e isoladora, e isso está reflectido nos seus habitantes, solitários e alienados. Estes são mostrados a deambular pelas ruas e becos sombrios ou, então, nos seus quartos escuros.

Há uma oposição entre a área urbana no centro da cidade, mais tradicional, e os subúrbios. Esta justaposição pode ser vista, por exemplo, em *Act of Violence* (1949) e *Pitfall* (1948) em que o contraste entre locais é também um contraste metafórico entre a segurança e o medo, a protecção e o perigo. O mundo, fora do conforto da casa, especialmente nos personagens de classe média, tende a ser a fonte de perigo, oferecendo uma alternativa aventureira e atractiva mas, ao mesmo tempo, destrutiva. A cidade é vista como ameaçadora.

No período inicial do *film noir* as cidades eram criadas em estúdio, deliberadamente com a falta da vida e da densidade de uma cidade real. As ruas destas cidades eram assustadoramente desertas, com sombras ameaçadoras. Os filmes com este tipo de cidades eram psicologicamente claustrofóbicos, com histórias de obsessão e aprisionamento e, também, de auto-destruição. Em *Scarlet Street* (1945) não existe sentido de vida. Todas as cenas exteriores estão desprovidas da densidade e do ritmo da cidade. As ruas são desertas, as sombras alongadas, os edifícios ameaçadores, e é criado um vácuo que está conectado com a história de obsessão de Chris (Edward G. Robinson). *The Maltese Falcon* (1941) passa-se quase sempre em interiores, sendo o exterior dado em doses pequenas, como, por exemplo, as imagens da cidade que se vêem apenas através de janelas, remetendo-nos para uma cidade sem vida e inerte. A cidade de *The Blue Dahlia* (1946) é das mais sufocantes, sem um traço de luz natural.

Depois da guerra, as ruas passam a ser de cidades reais (apesar de continuar a haver filmes em estúdio) e desenvolvem-se novas histórias de crimes, de acordo com este novo espaço, mais ligado ao lado social. No entanto, a cidade continua a ter um estilo visual expressionista. *Night and the City* (1950) é um filme cheio de imagens altamente estilizadas. A cidade é transformada num mundo claustrofóbico, amoral e frenético, repleto de fumo, becos estreitos, ruas sinuosas e escuras e com casas abandonadas. O herói tenta, sem sucesso,

¹² A presença e a importância da cidade em muitos filmes pode ser vista também no título: quer quando surge a palavra city (*The Naked City* 1948, *Dark City* 1950, *City That Never Sleeps* 1953), quer pela utilização do nome da própria cidade (*Calcutta* (1947), *Kansas City Confidential* (1952), *The Phenix City Story* (1955)).

escapar ao seu destino, numa cidade hostil que o ridiculariza. *Criss Cross* (1948) e *Side Street* (1949) são outros exemplos disso.

A cidade não é neutra, ela “participates in the action, ‘comments’ on the characters, supplies mood and tension” (Hirsch, 1981:79). O herói *noir* anda nas ruas desconfortavelmente, como se fosse um intruso. Em *Deadline at Dawn* (1946) este aspecto é bastante explícito: a cidade é a vilã, pois a heroína nunca deixa de a ver como uma força malévola, deliberadamente sabotando quaisquer planos de felicidade ou mesmo fuga.

Panic in the Streets (1950) apresenta-nos uma cidade violenta, perigosa, poluída e infectada e a cidade de *Touch of Evil* (1958) é uma redoma de sujidade e imoralidade, sendo a cidade mais pestilenta de todos os filmes *noir*. A cidade do *film noir*, geralmente, tem um clima extremo. Ou chove bastante, ou então é abafada, com um calor intenso. Isto é vivido por exemplo em *Laura* (1944), onde é verão e está sol, e as personagens estão sempre a suar muito. O clima cruel, por vezes, parece ser o catalisador do crime, como justifica Gus (Paul Lukas) em *Deadline at Dawn* (1946), “anything can happen in this heat”.

“Is a world where is always night, always foggy or wet, filled with gunshots and sobs, where men wear turned-down brims on their hats and woman loom in fur coats, guns thrust deep into pockets” (Higham & Greenberg, 2006:27-8). Da iconografia do *film noir* também fazem partes os clubes nocturnos, hotéis, esquadras, escritórios, cais, cafés de esquina, fábricas e armazéns, mansões, ringues de boxe e estações de comboios. Cada um destes locais está coberto de ameaça e de perigo. “Places in *noir* reveal character (...) Settings are chosen for thematic reinforcement” (Hirsch, 1981:85). Os carros e os comboios figuram, abundantemente, no *film noir* porque são boas metáforas para o aprisionamento e armadilha. Por seu turno, as escadas, os retratos e os espelhos são outros elementos iconográficos com muito significado. Os quadros tornam-se um elemento principal em *Laura* (1944) e *Woman in the Window* (1944), e as histórias desenvolvem-se à sua volta. Os espelhos são importantes pois são “representations of fragmented ego or idealized image” (Place & Peterson, 2006:68) e também representam a confusão entre a realidade e a imaginação que figura no *noir*. O filme mais representativo deste significado dos espelhos é *The Dark Mirror* (1946), que começa e termina com uma imagem de um espelho partido e, ao longo do filme, as imagens das irmãs reflectidas nos espelhos têm grande significância para as questões psicológicas abordadas pelo filme.

Para além destes ambientes comuns, o *film noir*, por vezes, também contém cenários surreais e exóticos, que insinuam o pesadelo, como o são as feiras de diversões, a estufa em *The Big Sleep* (1946) e a casa dos espelhos em *The Lady From Shanghai* (1947). Neste

último, a cena na casa dos espelhos é uma das mais poderosas a nível visual de todo o *film noir*, e é a representação do mundo ambíguo, labiríntico e fragmentado que é o *noir*.

O estilo visual *noir* está associado a certos procedimentos narrativos complexos os quais, conjuntamente, auxiliam a definir o *film noir*, destacando-se entre esses procedimentos narrativos o *flashback* e a *voice-over*. A estrutura narrativa do *film noir* expressa uma subjectividade característica através destes recursos. A narrativa *noir* é tortuosa, não linear e, propositadamente, confusa. O *flashback*, por vezes, é central na história, obstruindo o presente, enquanto as personagens tentam reconstruir o passado.

O protótipo do acabado de referir é *The Killers* (1946) no qual, através dos seus onze *flashbacks*, se tenta desvendar o porquê da indiferença de Swede (Burt Lancaster) em relação à sua própria morte. A cronologia não linear, os pontos de vista diferentes, o *flashback* dentro do *flashback*, tornam-se essenciais para o significado da história. O enigma é reforçado pelos pontos de vistas que colidem, numa estrutura divergente e fragmentada. Vamos percebendo o protagonista através de excertos, os quais, por vezes, são muitos ilusórios. O filme lembra *Citizen Kane*, em que alguém exterior investiga sobre a história, mergulhando num passado em que predomina a indefinição e o mistério.

A estrutura em *flashback* “support the characterization, which are also, and often spectacularly, crooked rather than straight, devious rather than forthright. Like the handling of time, motivation and identity in *noir* are frequently oblique, confusing” (Hirsch, 1981:74-5), como acontece em *The Locket* (1946), em que numa estrutura convoluta com vários *flashbacks* confusos, Nancy (Laraine Day), aparentemente a esposa ideal, é mostrada como mentirosa e cleptomaníaca.

O passado é, geralmente, um labirinto que tem de ser decifrado através dos *flashbacks*, e vai sendo revelado numa sequência complexa com pontos de vista contraditórios. Este aspecto está ligado ao fatalismo do *film noir*, ao facto de o passado estar sempre presente. Geralmente, é através de um elemento do passado do herói que a história se desenvolve e que depois o leva à sua destruição. Através do *flashback*, o mundo *noir* é transformado num pesadelo. Em *Out of the Past* (1947) o passado é reconstruído em fragmentos que possuem informações contraditórias, e dramatiza-se o impacto do passado na acção presente. *Sorry, Wrong Number* (1948) e *The Enforcer* (1951), são dois filmes que também têm *flashbacks* arrebatadores.

O *flashback* já existia nas histórias *hard-boiled*¹³, e também fazia parte do cinema expressionista alemão, como se pode observar em *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), mas é a junção do *flashback* com a *voice-over* que faz o *film noir* ter uma estrutura narrativa distinta.

A *voice-over* é usada para contar as histórias na primeira pessoa. Geralmente é reflexiva e é uma espécie de guia através do labirinto do mundo *noir*. Nas histórias *hard-boiled* a narração é feita na primeira pessoa, e a *voice-over* é um instrumento narrativo que pretende reproduzir isso nos filmes. Em *Lady in the Lake* (1947), a tentativa de igualar a narração na primeira pessoa da história foi levada ao extremo, fazendo com que o protagonista interpretasse todo o papel em *voice-over*, sendo visto no ecrã apenas de uma perspectiva subjectiva, através dos reflexos nos espelhos e nas janelas.

A *voice-over* do narrador emerge no presente narrativo, enquanto as imagens em *flashbacks* vão retratando a história do passado do personagem, que é o próprio narrador. Este tipo de narração distingue-se da narração na terceira pessoa, geralmente usada em Hollywood, na qual um narrador que não faz parte da diegese do filme conta a história na perspectiva de um observador não envolvido. A *voice-over* e a câmara subjectiva¹⁴ do *film noir* servem também para que o espectador se sinta mais próximo do herói e partilhe as suas emoções. Também compele o espectador a identificar-se com o narrador, mesmo quando este é um criminoso.

Há filmes nos quais as vozes narrativas são diferentes e até contraditórias. É o caso de *The Killers* (1946), *Sorry, Wrong Number* (1948) e *Crossfire* (1947). Neste último, a narrativa apresenta três versões diferentes do mesmo acontecimento, sendo somente uma delas verdadeira. Este tipo de enredo e narração traduz-se como uma luta entre diferentes vozes pelo controlo da narrativa, para contar a história. Por outro lado, há filmes como *Murder, My Sweet* (1944), *The Postman Always Rings Twice* (1946) ou *Double Indemnity* (1944) em que a *voice-over* é única e directa, e impõe-se durante todo o filme, orientando o enredo sinuoso. Por vezes, o narrador fala directamente para a audiência, como em *Lady in the Lake* (1947), ou então dirige-se a outro personagem, como é o caso de Frank (John Garfield), em *The Postman Always Rings Twice* (1946), que conta a sua história a um padre.

¹³ Na literatura, o *flashback* já existe desde a Odisseia de Homero.

¹⁴ A propósito da câmara subjectiva Fritz Lang declarou: “You show the protagonist so that the audience can put themselves under the skin of the man. First of all, I use my camera in such a way to show things, wherever possible, from the viewpoint of the protagonist” (Bognadovich, 1967 *apud* Erickson, 2006:309-10).

Por vezes, a história do narrador é confessional e auto-terapêutica, enquanto ele confessa os seus crimes e os acontecimentos que levaram à sua destruição. “The *voice over* penetrates into the past of a central male character as well as into this character’s psyche in order to arrive at a fundamental truth that is seen as causing an individually and/or socially abnormal or destructive situation” (Hollinger, 2006:244). Enquanto o protagonista confessa a sua história, fala com alívio, e até com um certo prazer, apesar da ameaça de morte iminente, como o faz Jeff (Robert Mitchum), em *Out of the Past* (1947).

Às vezes, a *voice-over*, mesmo de um narrador único, pode ser instável e perturbada, como se pode constatar em *D.O.A.* (1950) onde o herói, envenenado, tenta explicar o seu próprio assassinato, ou em *Sunset Boulevard* (1950), onde Joe (William Holden) já está morto e surge, logo no início do filme, a boiar na piscina mas, posteriormente, ouve-se a sua voz que conta como é que aconteceu a sua morte.

Todas estas características compõem o estilo visual e a narrativa *noir*, sublinhando o interesse do *film noir* num mundo labiríntico¹⁵ e fragmentado, no qual predomina o pessimismo, o desespero, a alienação e um grande sentido de fatalismo. Estas dissonâncias visuais e narrativas, características deste mundo *noir* são, também, a marca das contradições ideológicas do contexto histórico em que os filmes foram produzidos.

I.2. Características sociais, políticas e históricas definidoras do *film noir*

“*Film noir* is quintessentially those black and white 1940s films, bathed in deep shadows, which offered a ‘dark mirror’ to American society and questioned the fundamental optimism of the *American Dream*” (Spicer, 2002:vii).

O período entre 1941 e 1955 foi o mais conservador, o mais regulado e escrutinado da história do cinema americano, sendo que é preciso reflectir em todas as estas condições experienciadas pela sociedade para compreender e definir o *film noir*. As influências históricas e políticas também são explicativas da génese do *film noir*, uma vez que há uma reflexão social e cultural americana subjacente aos filmes, sendo que é muito importante a relação do *film noir* com a história sociocultural dos Estados Unidos. Os filmes são, assim,

¹⁵ Jerold J. Abrams, no seu artigo “From Sherlock Holmes to the *Hard-Boiled* Detective in *Film Noir*”, de forma interessante pega nas definições de Umberto Eco sobre labirintos e argumenta que o labirinto do *film noir* é um “Rhizomatic Maze”, aquele do qual não há saída (Cf. *The Philosophy of Film Noir*, de Mark T. Conard).

construções que se ligam, inevitavelmente, aos contextos nos quais e para os quais foram produzidos. O clima depois da Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial e o consequente pós-guerra que se viveu na América marcaram muito o *film noir*. Para além disto, nos anos quarenta e cinquenta, Hollywood também esteve sujeita a outras situações difíceis, desde a manutenção do Production Code Administration, à acção opressiva da House Un-American Activities Committee, à queda do *studio system* e ainda, mais tarde, ao aparecimento da televisão.

O Hays Office, criou, em 1930 o Motion Picture Production Code, escrito pelo editor cinematográfico Martin I. Quigley, com a ajuda do padre Daniel A. Lord. O Production Code¹⁶ era um reforço para fazer os filmes transmitirem os valores familiares e defender as instituições legais, religiosas e políticas da América. Em 1934, Will H. Hays, criou a Production Code Administration, na qual os filmes tinham de ser submetidos antes de serem lançados. O responsável foi Joseph I. Breen e a administração aprovava, rejeitava ou censurava os filmes produzidos e distribuídos em Hollywood, com o principal intuito de fazer com que os produtores cinematográficos respeitassem o padrão já estabelecido no Production Code. Desde então, a administração foi uma força determinante na construção das narrativas e delineamento dos personagens em todos os filmes produzidos nos estúdios, que perdurou até ao final da década de cinquenta.

Depois de *The Maltese Falcon* (1941) ter dado início ao *film noir*, os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial, em Dezembro de 1941 o que provocou uma lacuna na história do *film noir*, devido ao facto de a guerra ter levantado pressões e redefinido prioridades, em Hollywood. Os estúdios foram canalizados a produzir filmes que visassem o tema da guerra e ajudassem no esforço nacional¹⁷, indo ao encontro dos objectivos de união e de mobilização cultural. O *film noir*, que reflectia o lado negro da vida americana, contrariava a propaganda e o entretenimento escapista necessários nesta altura. Realizavam-se, essencialmente, comédias, documentários, filmes de guerra e de espionagem (uma vez que o espírito de união em detrimento dos desejos individuais pode ser visto mais facilmente neste tipo de filmes), como *Casablanca* (1942), *This Is the Army* (1943) e *For Whom the Bell Tolls* (1943).

¹⁶ Cf. Anexo II, que contém os princípios gerais e as aplicações particulares prescritas pelo “Motion Picture Production Code”.

¹⁷ Devido à pressão do *Office of War Information*, mas também porque a guerra tinha-se tornado o principal mote de preocupação quer ao nível das audiências quer em todo o país.

Esta necessidade de apelar ao patriotismo fez com que o *film noir* só se desenvolvesse, em força, em 1944. O período inicial do *film noir* foi marcado pelas histórias *hard-boiled*, dos *private eyes* e da *femme fatale*. Ao longo dos anos quarenta Hollywood foi ficando muito mais negra, uma vez que com o final da guerra a audiência já estava mais segura e não precisava de ser animada. A violência era representada de forma diferente devido às experiências ocorridas durante a guerra, como por exemplo *The Stranger* (1946), que contém referências aos actos nazis.

O final desta guerra trouxe várias mudanças. O objectivo nacional, unificador, que se tinha criado durante a mesma tornou-se uma ilusão, e gerou-se uma fase de instabilidade e de desilusão na sociedade americana. No pós-guerra, os EUA estabeleceram-se como o máximo capitalista do poder económico e militar, e a agressividade ganha na guerra não foi apenas dirigida às forças externas, havendo um ressurgimento das forças conservadoras dentro do país contribuindo, assim, para a instabilidade interna.

A sensibilidade do *film noir* ligou-se, assim, a esta condição cultural de “postwar malaise”. Os soldados que regressavam sentiam que lutaram por um ideal que tinha falhado, não se conseguiam reajustar facilmente a uma sociedade onde havia uma falta de interesse e de respeito pelos interesses e necessidades do indivíduo (desenvolviam-se as grandes empresas e monopólios, havendo uma acelerada eliminação dos pequenos negócios), o que gerou um clima de grande alienação, agravado pela desilusão geral que se sentia na sociedade. Consequentemente, o *film noir*, cada vez mais, aborda o tema do destino dos veteranos retornados, evidenciado em filmes como *Cornered* (1945), *The Blue Dahlia* (1946), *Dead Reckoning* (1947), em que os soldados retornavam da guerra para encontrar a sua mulher, infiel ou morta, ou para descobrir uma traição do seu colega, ou toda uma sociedade pessimista e desiludida. “The war continues, but now the antagonism turns with a new viciousness toward the American society itself” (Schrader, 2006:55). O herói *noir*, é, assim um estranho num mundo hostil, como em *Ride the Pink Horse* (1947) em que o retornado, desiludido, Gagin (Robert Montgomery) refere ser “the man with no place” e acrescenta “I’m nobody’s friend”.

A guerra e o pós-guerra foram um período de revolução (de costumes) na sociedade americana, especialmente em relação à mulher, uma vez que passou a ocupar os lugares que os homens deixaram quando foram combater. As mulheres tornaram-se mais independentes economicamente, mais livres e activas na sociedade, e mudaram os seus papéis dentro do lar e da família. E é ao reflectir o novo papel activo da mulher na sociedade que o *noir* se

relaciona, profundamente, com o este período, abordando as consequências sociais e psicológicas destas mudanças, assunto este que será desenvolvido no capítulo seguinte.

No entanto, com a chegada dos veteranos as mulheres foram contrariadas e forçadas a deixar os seus trabalhos, cedendo-lhos, e a retomar os papéis de esposas e mães. Richard Maltby no seu artigo “The politics of the maladjusted text” escreve:

“The solution arrived at dealt with both the psychological and the economic aspects of readjustment; normality would be re-established by reversing a number of wartime social trends. Women war-workers should give their jobs back to the returning soldiers, marry and buy the plethora of consumer durables which would replace the war materiel, abandoning their economic independence for a role as providers of well-adjusted homes for their husbands and children – the Levittown ideal of conformist suburban living” (1992:44).

A estrutura tradicional da família já não voltaria a ser a mesma e, afastado do lar e da família, com uma sensação de tempo perdido, o retornado não se consegue adaptar novamente à sociedade. O problema do reajustamento dos veteranos passa a ser encarado como um problema semelhante à dificuldade de reorganização económica que o país agora enfrenta¹⁸.

Os filmes também transmitem os problemas do veterano, afastado do seu lar, onde o doméstico se torna num ideal que o protagonista não consegue realizar, como em *Out of the Past* (1947) e *Criss Cross* (1949), ou então, o doméstico é destruído, como em *The Big Heat* (1953). No *film noir* a alienação encontra-se também em relação à família, para além da alienação da sociedade. Essa alienação, presente nos filmes, aliada ao grande sentimento de perda (desilusão) podem ser vistos como um reflexo das mudanças na estrutura da família e na reorganização da economia.

Para além destas dificuldades de adaptação que encontra, o veterano volta da guerra desorientado e violento, com neuroses obsessivas, adquiridas durante o período em que esteve afastado da sociedade. A manifestação da violência nos filmes é vista como um trauma de guerra, tal como nos mostra Buzz (William Bendix), em *The Blue Dahlia* (1946), com os seus ataques de cegueira e fúria temporária, ou o perturbado Joe (Robert Ryan) em *Act of Violence* (1948), ou então, como violência contra o espírito de sociedade, como em *Brute Force* (1947). Começam a aparecer no *film noir* personagens neuróticas que se envolvem no crime, vítimas

¹⁸ Os jornais e revistas americanos inundaram as famílias com conselhos em como lidar com o problema do reajustamento.

da sua loucura, em substituição dos protagonistas que cometiam os crimes intencionalmente, sendo estes, por sua vez, previamente planeados. “The protagonist of these movies is Hollywood’s neurotic personality *par excellence*” (Maltby, 1992:46). Estes novos criminosos neuróticos são afectados por um comportamento compulsivo, complexos de culpa, crises de identidade ou amnésia. São psicologicamente instáveis e tornam o *film noir* mais negro, incerto e assustador. O mundo *noir* representado é cada vez menos seguro, cheio de duplicidade, no qual nada é o que parece e não se pode confiar em ninguém, como o alerta o Professor Warren (George Brent) “Don’t trust anyone!” a Helen (Dorothy McGuire), a heroína de *The Spiral Staircase* (1946).

Para além do que foi mencionado, James Damico apresenta ainda outra razão para o clima de desilusão, alienação, instabilidade e neurose que se vive no pós-guerra: “the lack of efficacious religious faith or a societal system of agreed-upon ethical and philosophical values to which the population could repair in a time of extensive psychological stress” (2006:99).

Depois da guerra há um ressurgimento do realismo na sociedade, o qual se pode ver no *film noir*, por meio da utilização dos locais reais, em vez dos estúdios, como cenários das suas histórias. Este aspecto surge, primeiro, nos filmes de Louis de Rochemont, *The House on 92nd Street* (1945) e *Call Northside 777* (1948), que utilizavam um estilo semi-documentário, contendo a luz do dia e ruas reais, bem como um estilo externo e objectivo. Outros filmes se seguiram que também se serviram de locais reais como cenário, mas continuavam a introduzir os motivos expressionistas, transformando a cidade real, tornando-a claustrofóbica e repleta de sombras, como em *The Killers* (1946), *T-men* (1947) e *Raw Deal* (1948). O movimento neo-realista também se identifica com o ambiente pós-guerra, devido a “the public’s desire for a more honest and harsh view of America would not be satisfied by the same studio streets they had been watching for a dozen years” (Schrader, 2006:55).

Este tipo de filmes era mais focado nas questões do crime nas ruas, isto é, no lado social do crime, em vez do lado psicológico do protagonista neurótico. Como refere Hirsch, “the central characters of the semi-documentary thrillers are staunch law enforcement officers, defenders and protectors of the *status quo*” (1981:67), e o herói polícia, geralmente, é corrupto ou então conduz a sua investigação obsessiva contra as ordens dos seus superiores, como em *The Big Heat* (1953) e *The Big Combo* (1955). Isto comprova que todos os heróis *noir* são alienados, até mesmo os polícias, nos semi-documentários mais realistas, são excluídos do trabalho em equipa e forçados a investigar sozinhos e secretamente.

Em filmes como *The File on Thelma Jordon* (1950), *Where The Sidewalk Ends* (1950), *Touch of Evil* (1958), os polícias são corruptos. Em *Force of Evil* (1948), Joe Morse

(John Garfield), um advogado sem ética e corrupto admite: “I wasn’t strong enough to resist corruption, but I was strong enough to fight for a piece of it”.

A partir de 1947 a preocupação dominante, socialmente, é a propagação do comunismo. Depois da vitória do comunismo na China, em 1949, e o início da guerra da Coreia, este medo intensificou-se e afectou a vida Americana em múltiplos aspectos, inclusive a indústria cinematográfica.

Em 1947 foram realizadas as primeiras audiências da House Un-American Activities Committee e depois, novamente, em 1951. Muitos dos que trabalhavam no *film noir* foram atacados. O número de pessoas da blacklist que estava envolvido com o *film noir* era, em muito, superior ao das dos outros géneros¹⁹, uma vez que o *film noir* mostrava comportamentos e características que se desviavam dos *standards* normais americanos, fazendo, portanto, destes trabalhadores um alvo. Muitos deles foram forçados a deixar a indústria cinematográfica, sendo que houve realizadores que deixaram os Estados Unidos e foram para a Europa, como é o caso de Jules Dassin. Aproveitando o clima que se vive, foram realizados alguns filmes anti-comunistas, como é o caso de *Woman on Pier 13* (1949) e *Pickup on South Street* (1953). A atmosfera de desilusão, presente nos filmes desta altura, já não tem tanto a ver com a nação mas sim com as circunstâncias históricas e políticas que os próprios argumentistas, realizadores e actores experienciavam, como *In a Lonely Place* (1950).

O medo e a insegurança já estavam enraizados na sociedade e, rapidamente, converteram-se em paranóia. Experimenta-se um sentimento colectivo de histeria, resultante da caça às bruxas. Esta situação agrava-se, ainda mais, devido à ameaça nuclear e pela Guerra Fria. A paranóia atinge o seu auge durante o Macartismo e isso repercute-se no *film noir*, sendo um elemento muito relevante no universo instável *noir*²⁰.

Ao longo dos anos, o detective do *film noir* foi sofrendo uma degeneração, sendo que nesta altura passa a sucumbir ao mundo corrupto ou a tornar-se criminoso. Enquanto Sam Spade (Humphrey Bogart), em *The Maltese Falcon* (1941), era o mais incorruptível, Mike Hammer (Ralph Meeker), em *Kiss Me Deadly* (1955), representa o mais desagradável do detective americano, tendo as suas próprias leis e usando a violência sem piedade. Este detective aparece durante o Macartismo e “carried to an ugly extreme the deep-rooted American belief that the ends justify the means” (Farber, 1999:46). Mike parte numa cruzada pessoal para salvar a América do comunismo, mas declina. Este filme reflecte a paranóia da

¹⁹ Pelo menos trezentos profissionais ligados ao *film noir* foram colocados na lista negra.

²⁰ A paranóia total também afectou bastante outros tipos de filmes, em especial os filmes de ficção científica.

sociedade uma vez que o “the great whatsit” que toda a gente procura com ganância, acaba por revelar-se ser uma bomba atômica.

Paralelamente ao início da perseguição ao comunismo deixa de ser possível fazer filmes com sentimentos liberais e surge um tipo de filmes que retratavam assaltos, e que continuavam a fazer críticas camufladas ao capitalismo²¹. O grande arquétipo foi *The Asphalt Jungle* (1950), que estabeleceu as principais características deste tipo de filmes. *Armoured Car Robbery* (1950), *Crime Wave* (1953), *5 Against the House* (1955), e *The Killing* (1956) também integram este tipo de filmes.

I.3. A característica transgénica do *film noir*

“Almost every critic has his own definition of *film noir*, and personal list of film titles and dates to back it up. Personal and descriptive definitions, however, can get a bit sticky. A film of urban night life is not necessarily a *film noir*, and a *film noir* need not necessarily concern crime and corruption. Since *film noir* is defined by tone rather than genre, it is almost impossible to argue one critic’s definition against another’s. How many *noir* elements does it take to make a *film noir noir*?” (Schrader, 2006:54).

Apesar de o termo *film noir* ser inquestionavelmente aceite, defini-lo continua a ser problemático: não há uma concordância nas suas características, no *Corpus* unificado de filmes, bem como no *status* do *film noir* em si mesmo. Entre um género, um subgénero, um ciclo, um movimento, um período, um estilo, um tom, um fenómeno, são várias as teorias, algumas até divergentes, em torno da discussão crítica do *film noir*.

Em 1955, Raymond Borde e Etienne Chaumeton, foram os pioneiros a escrever sobre o *film noir*, no seu livro “Panorama du *Film Noir* Américain”. Borde e Chaumeton definiram o *film noir* como uma “Série Noire” que podia ser caracterizada como um grupo de “motion pictures from one country sharing certain traits (style, atmosphere, subject matter...) strongly enough to mark them unequivocally and to give them, over time, an unmistakable character” (2006:17). Estes autores defendiam que as séries persistiam por espaços de tempo variáveis,

²¹ O facto de os cineastas de esquerda serem tratados como oponentes da lei, levou a que fizessem os melhores filmes do ponto de vista dos criminosos.

podendo durar dois anos, ou, por vezes dez, sendo o espectador que, em parte, decide isso. Do ponto de vista da evolução fílmica “series spring from certain older features, from long-ago titles. Moreover they all reach a peak, that is, a moment of purest expression. Afterwards they slowly fade and disappear leaving traces and informal sequels in other genres” (*ibid.*). Referiam-se, ainda, ao *film noir* como um “certain mood at large in this particular time and place” (2006:19). Assim sendo, ao pensarmos na origem do *film noir* temos de pensar numa reacção efémera a um momento na História, e assim se explica a ligação entre filmes tão diferentes como *The Shanghai Gesture* (1941) e *The Asphalt Jungle* (1950).

Charles Higham e Joel Greenberg, em “Hollywood in the Forties”, de 1968, foram os primeiros a dissertar sobre *film noir*, em inglês e, ao centrarem-se na descrição do seu ambiente, reconhecem que existem uma série de filmes que são identificáveis como *film noir*. A tese de doutoramento de Amir Assoud Karimi, “Toward a Definition of the American *Film Noir* (1941-1949)”, de 1970 (tendo sido publicada comercialmente em 1976), foi a primeira obra em inglês dedicada inteiramente ao *film noir*. Só no início da década de setenta é que a expressão “*film noir*” se tornou um termo crítico aceitável e se familiarizou.

Karimi declarava que era no estilo e não no género que se encontrava o legado do cinema *noir*. Inicialmente, pode parecer que a melhor abordagem é encarar o *film noir* como um género. O sistema de géneros, conjuntamente com a adopção, a partir dos anos vinte, do *studio system* e do *star system*, serviu para a consolidação da indústria cinematográfica americana. Os géneros (como o musical, o *western*, o *gangster*, o drama) caracterizam-se pelas convenções de enredos, personagens e cenários, o que era benéfico para os estúdios se organizarem melhor, como também para facilitar a comunicação entre a indústria e o público. “Genre represents a system of *standardized* variation at the level of narrative itself” (Krutnik, 1991:7). Ou seja, o sistema de géneros permite criar uma estabilização das expectativas e, ao mesmo tempo, produzir um grau de diferenciação.

Podemos então encarar os géneros como sistemas geradores de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o subtexto. Foster Hirsch defende que o *film noir* funciona dentro de certas convenções que se podem associar ao género cinematográfico, e que é o uso repetido dessas convenções que o classificam como um género:

“Noir tells its stories in a particular way, and in a particular visual style. The repeated use of narrative and visual structures which soon became conventional, depending on a

shared acknowledgement between the film-makers and the audience, certainly qualifies *noir* as a genre, one that is in fact as heavily coded as the *western*” (Hirsch, 1981:72).

Higham e Greenberg, na sua análise do ambiente *noir*, reconhecem que o *film noir* é um género, uma vez que tem cenários, personagem, estilo visual e um som próprios. Por seu turno, James Damico não considera que o *film noir* se caracterize por um padrão recorrente no estilo visual, uma vez que não encontra nenhuma prova de que este seja coeso, mas também avança com a possibilidade de encarar as películas *noir* como um género.

Os géneros são dinâmicos, vão mudando e acumulando significado ao longo do tempo. Assim sendo, podemos dizer que os géneros não são balizados por um certo limite temporal, mas que tendem a atravessar vários períodos. Ao ser assim, e uma vez que o *film noir* acontece apenas num período específico da História (circunstância realçada por quase todos os críticos), não o podemos classificar como um género.

Os géneros existem para facilitar a própria indústria cinematográfica, na medida em que os produtores, realizadores, e outras entidades relacionadas com a indústria cinematográfica, tenham um maior entendimento entre si, até mesmo em termos de economias de repetição, e também para que a audiência possa reconhecer, de imediato, o género, através das suas convenções. Contudo, no seu período clássico, os filmes nem sequer eram rotulados de “*noir*”, o termo ainda não era familiar, usando-se palavras como “psychological thrillers” ou “crime drama”. Definitivamente, os realizadores não estavam, à época, a fazer *films noirs*. O que também leva a afirmar que o *film noir* é um termo puramente crítico, em oposição a uma categoria de produção de estúdio. O *film noir* não se desenvolveu nunca como um fenómeno auto-consciente e só, posteriormente, é que foram tecidas reflexões em torno do mesmo.

Assim sendo, considero que o *noir* não deve ser tido como um género, argumentando também com o facto de que a determinação de um género obriga, impreterivelmente, à sua definição e descrição exaustiva, através de uma selecção de características e combinações das mesmas. Ora isto não se verifica no período de duração do *film noir* (se o fenómeno não estava reconhecido, como poderiam defini-lo?) e ainda hoje não é claro, não existem convenções precisas capazes de defini-lo enquanto género (dizer que o elemento comum é o crime, como disseram Borde e Chaumeton²², não chega para delinear um género), como acontece nos outros géneros, onde há um conjunto padronizado de personagens, cenários, temas e iconografia recorrentes que estão presentes na maioria dos filmes.

²²“It is the presence of crime which gives *film noir* its most consistent characteristic” (Borde & Chaumeton, 2006:19)

Raymond Durnat escreve, em 1970, “The Family Tree of the *Film Noir*”, onde afirma: “The *film noir* is not a genre, as the *Western* and *gangster* film, and takes us into the realm of classification by motif and tone” (2006:38). O autor ainda descreve, em onze subtítulos, o que, no seu ponto de vista, são as principais linhas de força do *film noir*: Crime as social criticism; *Gangsters*; On the run; Private eyes and adventures; Middle class murder; Portraits and doubles; Sexual pathology; Psychopaths; Hostages to fortune; Blacks and reds; Guignol, Horror, Fantasy. Estas categorias enformam-se em descrições de ciclos ou motivos dominantes (e não géneros) e um *film noir* pertencerá a pelo menos duas delas, “since interbreeding is intrinsic to motif processes” (2006:39).

Paul Schrader reafirma o “tone” como elemento principal, mas acrescenta que o “mood” (em vez do “motif” apontado por Durnat) é de grande importância. Em “Notes on *Film Noir*” este autor refere que o *film noir* não é um género pois, ao contrário do *Western* e do *Gangster*, que são definidos por convenções de “setting” e “conflict”, o *film noir* define-se por qualidades mais subtis como “tone” e “mood”. Refere, ainda, que o *film noir* representa um período específico na história do cinema, tal como o Expressionismo Alemão ou a Nova Vaga francesa (2006:53).

Este “mood” é um de escuridão, cinismo e pessimismo, e é reconhecido no *film noir* por todos os críticos, embora alguns lhe atribuam maior ou menor importância. Schrader, ao aludir aos subtítulos elaborados por Durnat, nota que este se esqueceu de reflectir sobre a paixão pelo passado e pelo presente, e o medo do futuro. De facto este é um aspecto importante a focar, uma vez que o herói *noir* está preso ao passado, o que contribui para o ambiente de perda, nostalgia e, acima de tudo, de fatalismo, que tanto é discutido pelos críticos. Posteriormente, no seu artigo, Schrader faz ainda uma reflexão sobre o maior interesse, por parte do *film noir*, no estilo do que no tema, concluindo que “*film noir* was first of all a style, because it worked out its conflicts visually rather than thematically, because it was aware of its own identity, it was able to create artistic solutions to sociological problems” (2006:63).

Em 1974, Janey Place e Lowell Peterson num ensaio denominado “Some Visual Motifs of *Film Noir*”, vêm reforçar a ideia de que quase todas as tentativas para definir o *film noir* são concordantes quando afirmam que é o estilo visual que une filmes tão diversos²³. Estes autores admitem que:

²³ Alain Silver a propósito da discussão sobre o estilo *noir* ser o seu principal elemento definidor toma como exemplo oito filmes que não se relacionam em mais nenhum aspecto a não ser no estilo coesivo: *The Big Clock* (Paramount, 1948), *Brute Force* (Universal, 1947), *Cry of the City* (20th Century Fox, 1948), *Force of Evil*

“The characteristic *film noir* moods of claustrophobia, paranoia, despair, and nihilism constitute a world view that is expressed not through the films’ terse, elliptical dialogue, nor through their confusing, often insoluble plots, but ultimately through their remarkable style” (2006:65).

No entanto, a ênfase dos críticos colocada no estilo visual pode fazer com que se pretira a questão de uma narrativa e temática características do *film noir*. Adicionalmente, as descrições do estilo *noir* tendem a ser demasiado generalizadas, e como tal, não podemos afirmar, de ânimo leve, que o *film noir* é definido pelo seu conjunto de estilísticas. Acresce-se, que muitos dos elementos englobados no estilo visual *noir* não são elementos específicos do *film noir*, uma vez que já existiam noutros géneros e movimentos, o que vem contrariar a assumpção de que um estilo visual é definido pelo uso repetido de práticas fílmicas que depois se tornam características do conjunto de filmes. Há que ver sim o estilo visual como um dos principais elementos do *film noir*, mas este só se converte em “estilo *noir*” quando conjugado com os outros elementos narrativos e com as temáticas representadas no *film noir*. Cada um dos elementos isolados (e até combinados entre si) não são característicos só do *film noir* e, conseqüentemente, não podem ser argumentados como seus definidores. Frank Krutnik transmite esta ideia: “it seems to be the case that what is referred to as the “*noir* style” tends to be a more disparate series of stylistic markings which can be seen as *noir* when they occur in conjunction with sets of narrative and thematic conventions and narrational processes” (1991:19).

Michael Walker, na tentativa de resolver esta dificuldade em encontrar um *status* para o *film noir*, considera que o *film noir* não é uma categoria à qual os filmes podem ou não pertencer, mas sim um “generic field”, que abrange filmes que se socorrem de elementos de géneros diferentes (1992:21). Aponta como exemplo de *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), que começa como melodrama, enquanto os personagens são adolescentes e, ao avançar dezoito anos na narrativa, converte-se em *film noir*.

Tomemos ainda outro exemplo, *Mildred Pierce* (1945), em que os primeiros dois longos *flashbacks* são “Woman’s Picture”, durante os quais a heroína, no discurso do melodrama,

(MGM, 1948), *Framed* (Columbia, 1947), *Out of the Past* (RKO, 1947), *The Pitfall* (United Artists, 1948) e *The Unsuspected* (Warner Bros., 1947). São oito filmes com oito diferentes realizadores, cinematógrafos e argumentistas, adaptados de 8 histórias originais diferentes, para actores diferentes, em 8 estúdios diferentes (2006:7).

descreve a sua vida passada, as suas relações familiares e emocionais. Depois a *mise-en-scène noir* toma conta do filme quando, no *flashback* seguinte, ela descobre que foi traída bem como confessa o crime, e também quando a narrativa retorna ao presente, tornando a película num *film noir*. Por tudo isto, e segundo o meu ponto de análise, considero que o *film noir* se afirma como uma categoria transgénica.

Concordando com Abílio Hernandez Cardoso, na “sua condição essencialmente multimoda e transgénica” (2001:109), o *film noir* engloba vários géneros já existentes. A este propósito, é interessante referir que Raymond e Borde já diziam que o *film noir* parecia sintetizar vários géneros: “horror film”, “gangster film”, “mystery film” e “social-problem film” (1955 *apud* Krutnik, 1991:22). James Damico também reconhece uma função transgénica no *film noir*, referindo que este contém formas duais e híbridas que “blend two or more genres with varying degrees of artistic success” (2006:101). Esta citação é de grande importância para apoiar o meu ponto de análise. O termo híbrido também foi apontado por Paul Kerr, que, num seu artigo²⁴, sugere que a combinação de fórmulas genéricas para criar formas híbridas foi uma estratégia dos produtores “B” desde o final dos anos trinta. Esta tendência, em relação à combinação genérica, é um factor chave na génese das formas *noir* de diferenciação estilística (2006).

Em Porfirio surge também a ideia de um carácter híbrido, uma vez que o facto do *film noir* atravessar muitos dos géneros tradicionais leva-o a avançar a necessidade da criação de um género a partir de categorias pré-existentes (2006:77). Os conjuntos de influências estéticas, culturais e sociais (já descritas anteriormente) contribuíram, sobremaneira, para esta natureza híbrida do *film noir* e para a explicação da variedade de filmes incluídos no *Corpus noir*. Os elementos identificados no *film noir* são características separáveis, pertencentes a tendências desligadas, que atravessam uma grande variedade de géneros e ciclos dando, assim, ao *noir* a sua qualidade transgénica.

É assim, devido ao facto do *film noir* ser transgénico, que se explica que ele seja capaz de incluir filmes de *gangsters*, como *The Gangster* (1947), *Key Largo* (1948), *The Killers* (1946), *The Phenix City Story* (1955), *The Racket* (1951), *Big Combo* (1955) e *White Heat* (1949) em que o *gangster* Cody (James Cagney) é um dos protagonistas *noir* mais instáveis, debilitado física e psicologicamente, com explosões violentas memoráveis; filmes de guerra e de espionagem como *Cornered* (1945), *Ministry of Fear* (1946), *Notorious* (1946); *Westerns*

²⁴ Paul Kerr, em “Out of What Past? Notes on the B *Film Noir*”, reflecte sobre o facto de grande parte dos *films noirs* serem “filmes B” e teoriza sobre as características e o estilo do *film noir* derivarem de constrangimentos económicos e tecnológicos.

como *Pursued* (1947) e *Blood on the Moon* (1948), curiosamente ambos interpretados por Robert Mitchum, o actor que mais contribuiu para a mistura dos dois estilos. Esta última película foi adaptada das histórias de Luke Short e existem outros dois híbridos *noirs/westerns* que também foram adaptados de histórias dele, os quais isolam o personagem num ambiente alienado: *Ramrod* (1947), que conta também com uma *femme fatale* Connie (Veronica Lake), a qual o protagonista rejeita, numa tradição genérica misógina do *Western* e *Station West* (1948), com Dick Powell, o actor que primeiro interpretou o papel de Philip Marlowe em *Murder, My Sweet* (1944). O *film noir* também inclui melodramas, tais como *Mildred Pierce* (1945) e *Possessed* (1947), ambos interpretados por Joan Crawford. O *film noir* também engloba “gothic films”, como *The Spiral Staircase* (1945), *My Name is Julia Ross* (1945) e *Secret Beyond the Door* (1947). O “gothic film” é centrado na heroína, nos seus conflitos mentais, numa mansão assustadora que causa terror e destruição. O semi-documentário, que mistura o mundo *noir* com o realismo do documentário, como em *The Naked City* (1948) e em *The Street With no Name* (1948), é outro testemunho da condição transgénica do *film noir*.

Robert Porfirio declara que o “Visual style (...) was not everything” e que “What keeps the *film noir* alive for us today is something more than a spurious nostalgia. It is the underlying mood of pessimism which undercuts any attempted happy endings (...) it is this sensibility which makes the black film black for us”, e é esta “black vision”²⁵ que unifica filmes tão diversos como *The Maltese Falcon* (private eye), *Detour* (crime), *The Lodger* (period piece), *Brute Force* (prison film), *Woman in the Window* (psychological melodrama) e *Pursued* (western) (2006:80).

Concordando com este autor, considero que o *film noir* se distingue pela sua sensibilidade expressa através do estilo *noir*, a qual, como já referido, resulta da combinação entre os elementos estilísticos do estilo visual com os elementos narrativos e temáticos. A sua tensão pessimista, a alienação, a ambiguidade moral, a ansiedade, a obsessão (geralmente sexual), o desespero, a paranóia e, sobretudo, o fatalismo, criam uma ambiente no qual “a sense of dread persists until the final images” (Borde & Chaumeton, 2006:25) e fazem o espectador experimentar uma angústia e insegurança, características do *film noir*. É toda esta sensibilidade *noir* que, simultaneamente com a sua qualidade transgénica, permite que o *film noir* englobe filmes tão díspares.

²⁵ Robert Porfirio no artigo “No Way Out: Existential Motifs in the *Film Noir*” disserta ainda sobre a sua consideração de que esta “black vision” do *film noir* é uma atitude existencialista perante a vida.

CAPÍTULO II

A FIGURA FEMININA NO FILM NOIR

II.1. Mulher num mundo de homens

“What we retain from many of these films is not the repressive treatment of women – in narrative and visual terms – but the strength of the image of the women in the face of textual repression” (Kaplan, 1998:19).

Um dos elementos mais importantes e recorrentes no *film noir* é a crise de identidade masculina que o protagonista atravessa. O *film noir* é um mundo de homens. Geralmente, o protagonista é masculino e o seu ponto de vista é privilegiado. O herói do *film noir* é um anti-herói, moralmente ambíguo, segue a sua própria ordem (mais alta do que a sociedade), indo, por vezes, contra a lei. Como refere Bruce Crowther, “in *film noir* there is no simple conflict between the good guys and the bad. Here there are just the bad guys and the ambiguous ones” (1989:12). O herói *noir* é uma figura problemática e alienado dos parâmetros de masculinidade socialmente aceites. Encontra no crime um pretexto para definir a sua identidade masculina, sobretudo através do confronto com os adversários e com as figuras femininas. A narrativa estrutura-se em volta do problema da afirmação da masculinidade e, também, da autoridade patriarcal, a qual ganha mais importância do que propriamente a resolução do enigma.

Em *The Maltese Falcon* (1941), a crise de identidade e autoridade do protagonista Sam Spade (Humphrey Bogart) é suprida, e a masculinidade é afirmada. Mas este é o filme em que esta questão é menos problemática, uma vez que o herói não adere a qualquer compromisso não individual, é auto-confiante, e não cede à tentação do sexo e do dinheiro. O mesmo não acontece nos filmes produzidos desde então, em que a questão da afirmação da masculinidade, por parte do herói, se torna cada vez mais complexa. Ao longo do período *noir* o herói masculino foi sofrendo alterações, e é possível distinguirem-se vários tipos de protagonistas no *film noir*.

Frank Krutnik apresenta três formas diferentes de o herói se posicionar em relação ao enigma: “The Investigative Thriller”, em que o herói é, geralmente, um detective profissional que procura restabelecer a ordem (e, ao mesmo tempo, validar a sua própria identidade), ao expor e revogar uma conspiração criminosa; “The Male Suspense Thriller”, em que o herói

está numa posição de inferioridade, quer em relação aos criminosos quer em relação à polícia, e procura restaurar-se para uma posição de segurança, ao erradicar o enigma, e “The Criminal-Adventure Thriller”, no qual o herói, geralmente com o auxílio de uma mulher, envolve-se numa qualquer transgressão da lei, intencional ou acidental, e tem de enfrentar as consequências (1991:86).

Tomando como referência Krutnick, é possível enumerar três tipos principais de heróis masculinos no *film noir*: o detective, o criminoso e a vítima/inocente. Em todos eles, é na sua relação com o crime que o protagonista tenta consolidar a sua identidade masculina. Durante a sua trajetória o herói “seeking ostensibly to dramatise a positive trajectory – the affirmation of masculine identity and the right of ‘male law’” (Krutnick, 1991:88-9). O herói, no entanto, é frequentemente derrotista e alienado dos valores da sociedade, o que dificulta a afirmação da identidade masculina idealizada (e, no caso do detective, também da autoridade) que, convencionalmente, era incorporada no herói. Em muitos filmes a masculinidade é mesmo um ideal falhado e inacessível, como podemos ver em *The Killers* (1946), onde é notável a falibilidade masculina.

O detective vê o seu profissionalismo testado mas, simultaneamente, também a sua identidade enquanto figura masculina. Move-se num mundo masculino, é frio e sem sentimentalismos, segue o seu próprio código trabalhando, quer dentro, quer fora da lei, mas, apesar de tudo, acredita na justiça. O detective tem uma linguagem “*tough*”, agressiva (como nas histórias *hard-boiled*), por vezes cínica ou irónica, que é apropriada no mundo masculino, sendo, sobretudo, através da linguagem e do confronto verbal com os seus adversários que ele define a sua masculinidade. Essa linguagem juntamente com o seu modo de agir, predominantemente violento, são características de uma masculinização evidente. No entanto, ele é instável, e necessita de provar o seu poder. Ao iniciar a sua investigação o detective entra no mundo *noir*, ameaçador e perigoso, que requer que ele enfrente vários obstáculos que não são mais do que um teste aos seus poderes e à sua integridade. Estas obstruções, depois de haver uma ruptura da ordem, são representadas pelos seus adversários masculinos e também pela figura da mulher, que aparece como um desafio ao protagonista. O detective, para além da sua visão cínica da humanidade, tem uma atitude misógina, e tem de se manter invulnerável face à ameaça da figura feminina, não só para conseguir legitimar a sua identidade masculina, mas também para haver uma “affirmation of the hero as an idealised and undivided figure of masculine potency and invulnerability” (Krutnik, 1991:93). *The Maltese Falcon* (1941) gira à volta desta questão da idealização de Sam Spade como o

protótipo do poder fálico que, no final, entrega a mulher à justiça, validando, assim, a exclusão do feminino no final do filme e contribuindo para a respectiva reposição da ordem.

A mulher, neste contexto em que o herói é o detective, representa o perigo das obrigações familiares (e sociais), pois, como sabemos, o detective é solitário e individual por natureza. Por outro lado, também existe a mulher que rejeita o seu lugar convencional e seduz, eroticamente, o detective, tornando-se, então, um teste ao herói, uma vez que este para se manter como uma figura da lei tem de se proteger do envolvimento sexual. Em muitos dos filmes é a própria mulher que se torna o objecto principal da investigação do herói.

A partir de 1944, verificou-se um aumento da presença da “história de amor”, que veio mudar a ênfase da história de crime e investigação para uma história de obsessão erótica. Como explica Krutnick, a história de amor complica a trajetória linear da investigação do herói e o domínio da mulher problematiza o narcisismo fálico envolvido na figura do investigador solitário e na trajetória da sua missão “self-defining” e “male-oriented” (1991:97). Quanto maior for o domínio da mulher, mais difícil se tornará validar o carácter masculino.

O criminoso é o tipo de herói que executa uma transgressão à lei, a qual, geralmente, está relacionada com o desejo erótico por uma mulher que pertence a outro homem. E mesmo não pertencendo a outro homem a mulher, por si só, incentiva o herói a transgredir. Este herói não tem ambição e vive uma vida entediada, mas encontra um estímulo motivacional por meio do seu envolvimento no crime. Este herói criminoso é passivo, masoquista e, muitas vezes, tem uma curiosidade mórbida. A transgressão, por ele cometida, é uma afronta ao sistema patriarcal, como podemos ver em *Double Indemnity* (1944), e o herói tenta posicionar-se acima da lei e da ordem. O desafio do protagonista *noir* a uma tradição de autoridade patriarcal institucionalizada resulta no seu fracasso. Este aspecto é revelado, desde cedo, neste tipo de histórias. As histórias com este tipo de herói estão mais relacionadas com a fragmentação do eu, com a rendição ao crime e à paixão ilícita.

Através do adultério, da aventura criminosa, o herói tenta afirmar a sua masculinidade, o seu poder contra a lei castrante. Mas a sua masculinidade é ameaçada pela presença da mulher e pelo seu envolvimento com ela. Em *Out of the Past* (1947), Jeff (Robert Mitchum) revela uma submissão total a Kathie (Jane Greer), acrescida de um sentimento de amor obsessivo, e transgride todo o regime de autoridade masculina. Chris (Edward G. Robinson), em *Scarlet Street* (1945), tem uma crise de masculinidade muito visível: vivendo numa vida que o descontenta, rende-se a Kitty (Joan Bennett) e é-lhe submisso, uma vez que com ela sente-se mais jovem e vê uma oportunidade de recuperar o desejo perdido. Quer que Kitty

seja sua para recuperar a sua masculinidade. É um homem fraco, uma indicação da perda do patriarcado. A sua “lack of sufficient masculinity cause the “trouble” in the narrative, and brings about his destruction” (Kaplan, 1998:43). Chris vê na mulher um veículo para a sua auto-definição, o que também acontece com vários heróis *noir*.

Este tipo de herói, geralmente, vê nas forças do destino a causa do seu envolvimento nas situações que ameaçam a sua vida, como podemos ver *Nightfall* (1957), *D.O.A.* (1950) ou em *Criss Cross* (1949), quando Steve (Burt Lancaster) afirma “It was in the cards”. O recurso à imputação do destino é representado especialmente em *Detour* (1945), onde Al (Tom Neal) é um herói debilitado, frágil, que nega continuamente a possibilidade de tomar alguma acção determinante (por oposição a Sam Spade que tentava dominar o mundo), culpando as forças do destino por tudo o que lhe acontece. Quando ele diz “Fate, or some mysterious force, can put the finger on you or me for no good reason at all” torna este aspecto bastante evidente. Os filmes *noirs* de Fritz Lang também são representativos das forças misteriosas, nos quais os heróis são quase todos vítimas do destino.

Há filmes que contêm, simultaneamente, os dois tipos de heróis, como em *The Killers* (1946), no qual Riordan (Edmond O’Brien) é o herói investigador e Swede (Burt Lancaster) é o herói criminoso. *D.O.A.* (1950) é bastante invulgar, acoplando no mesmo herói os papéis de investigador e vítima de assassinato. Ambos os heróis *noir* existem num mundo no qual a liberdade está aliada ao sexo, dinheiro, poder e promessa de aventura, como em *Gun Crazy* (1950) ou em *Woman in the Window* (1944).

O inocente é o um herói que figura menos vezes. Ele é o protagonista das histórias em que o herói é acusado, injustamente, de um crime, quase sempre assassinato, e inicia uma investigação para provar a sua inocência. *The Blue Dahlia* (1946), *The Dark Corner* (1946) e *Dark Passage* (1947) são disso exemplo. Em *The Big Clock* (1948), isto é particularmente dramatizado, uma vez que o herói, ao ser tramado, vê-se obrigado a conduzir uma investigação dupla: uma pública, que leva a que ele próprio seja identificado como o assassino e outra privada, na qual, secretamente, tenta apanhar o verdadeiro assassino.

Noutros casos, o herói é mesmo preso pelo assassinato que não cometeu e depende de alguém que execute a investigação por si. Ao ser assim, a pressão é maior, uma vez que a verdade tem que ser descoberta antes que o herói seja executado. Parafrazeando Krutnick, o herói, nestes filmes, é exonerado em termos do assassinato real mas tende a ter um desejo forte de cometer o crime. A incineração errada do herói é proeminentemente figurada como um castigo para os seus pensamentos criminosos (1991:133). Isto acontece, por exemplo, em *Phantom Lady* (1944) e *Black Angel* (1946). Outras vezes, o herói sofre de amnésia e não tem

a certeza sobre o seu envolvimento no crime, como em *Deadline at Dawn* (1946) e *Fall Guy* (1947).

Em todos os tipos de protagonistas *noir*, a sua caracterização serve, também, para sugerir a crise de masculinidade, sendo estes caracterizados como fracos, sem cor, solitários, sem virtude e virilidade masculina (excepto Humphrey Bogart e Robert Mitchum, que têm algumas afirmações masculinas positivas). Adicionalmente, apesar da introdução de relações amorosas com as figuras femininas, por vezes, o *film noir*, tem apontamentos de homossexualidade, quer em certas figuras como Cairo (Peter Lorre), em *The Maltese Falcon* (1941), quer por relações homossexuais, embora apenas implícitas, devido ao Production Code, como pode ser observado em *Dead Reckoning* (1947), *The Big Combo* (1955), *Double Indemnity* (1944) e *Gilda* (1946). Estes elementos contribuiriam, igualmente, para representar a crise de masculinidade subjacente no *film noir*.

O *film noir* apresenta, portanto, um mundo de homens, mas também surge como um mundo no qual a mulher ingressa com veemência, quer seja como obstáculo à investigação do detective ou até como o próprio objecto de investigação, quer seja como figura sedutora que leva o herói comum a entrar no mundo do crime ou, por outro lado, como redentora do herói. Acresce-se, ainda, que há filmes que são mais centrados na figura feminina, ou pelo menos com a mulher em co-operação e igualdade com o herói, invertendo o centro masculino típico *noir*.

A figura feminina, no *film noir*, mostra-nos um novo tipo de mulher americana. Esta nova representação da figura feminina é um produto da situação histórica que os Estados Unidos vivem após o início da Segunda Guerra Mundial. As necessidades económicas geradas pela guerra mudam radicalmente a posição social da mulher americana, que troca o tradicional papel em sua casa por uma nova função de trabalhadora, sendo esse o seu dever patriótico. Deste modo, a mulher passa a ter um papel social mais importante e a ganhar independência. A mobilização cultural promove um discurso de união e luta nacional, sem divisões de classes, de raças e também sem desigualdades sexuais (que eram típicas antes do início da guerra). Neste contexto, ocorre uma transformação nos papéis relacionados com o género e com a identidade, coincidindo, precisamente, com o advento do *film noir*. Assiste-se a uma redefinição do lugar das mulheres dentro da cultura, o que gera uma certa confusão em relação aos papéis tradicionais²⁶, uma vez que agora as mulheres desafiam a agência do

²⁶ Em filmes masculinos como os *Westerns* ou os *Gangsters*, nos quais os conflitos eram resolvidos com as acções dos heróis, ou no “crime film”, onde a investigação masculina restabelecia a ordem, as mulheres tinham lugares fixados como esposas e mães ou, por outro lado, como prostitutas, e as preocupações sociais eram

género e entram no campo dos assuntos socioculturais. Havendo uma ideologia patriarcal na produção cultural, a mulher, na assumpção destas novas posições, passa a ser um problema social reconhecido, uma vez que agora desafia a autoridade patriarcal.

Muitas discussões críticas em torno do significado sociocultural do *film noir* encontram paralelos nestes contextos da representação do género e da sexualidade, como nos faz notar Steve Neale:

“For many commentators, the principal hallmarks of *noir* include a distinctive treatment of sexual desire and sexual relationships, a distinctive array of male and female character types, and a distinctive repertoire of masculine and feminine traits, ideals, characteristics and forms of behavior. For some these elements can be related directly to contemporary social and cultural trends and factors; they help not only to define *film noir*, but also to account for its existence” (2000:161).

A figura feminina, no *film noir*, tende a estar dividida em dois grandes pólos, de acordo com a sua sexualidade: a *femme fatale* e a mulher cativa. A *femme fatale* tem acesso à sua sexualidade, enquanto a mulher cativa não. A mulher cativa pode ser vista como um estereótipo, enquanto a *femme fatale*, que usa o poder da sua sexualidade para atingir os seus objectivos, causa grande impacto, mudando a perspectiva das mulheres no cinema. Mas o *film noir* outorgou uma imagem negativa a este novo papel da mulher²⁷. Enquanto na sociedade americana as mulheres ganhavam um cariz de força e de independência, no *film noir* aparecem como sendo sexuais, cruéis e destruidoras.

O *film noir*, usualmente, excluí as mulheres das posições de poder, nos contextos económico, social e legal, e as mulheres que “either seek, or momentarily obtain, such power tend to be threatening, ‘castrating’ figures” (Krutnik, 1991:140). Este tipo de mulher, simultaneamente, atrai e ameaça o herói masculino, gerando conflitos interiores no herói e perturbando a sua consolidação masculina que ele tanto procura alcançar. A mulher *noir* serve como um dos meios principais pelos quais o herói procura definir-se a ele próprio. Assim, apesar do *film noir* ter um protagonista maioritariamente masculino, a figura feminina é

afastadas das preocupações privadas do lar e da família, sendo essas preocupações retratadas nos géneros dirigidos às mulheres.

²⁷ Uma das críticas feministas feitas ao *film noir* é que, sendo maioritariamente feito por homens, não consegue mostrar a mulher como poderosa e inteligente, sem depois a transformar num monstro sexual.

extremamente importante nas relações que detém para com este, especialmente num contexto onde a identidade e afirmação masculina têm de ser consolidadas.

Seguindo o ponto de vista de Deborah Thomas, o herói é uma figura ambígua, apanhado entre a consciência (que pode ser vista como uma versão internalizada das expectativas da sociedade americana dos seus homens) e os desejos que violam as normas (1992a:59). Esta divisão do herói pode ser extensível aos outros personagens, entre os quais, por um lado, está a *femme fatale* que suporta o seu desejo de transgredir e, por outro lado, estão as figuras da lei e da autoridade patriarcal (para suportar o desejo do herói de castigar tal transgressão) e a mulher cativa (representando o conforto doméstico e os valores tradicionais).

A crise de masculinidade do herói do *film noir* foi exacerbada pelo contexto pós-guerra. O pós-guerra foi um período de reconstrução cultural e o *film noir* aborda-o, focando-se na dificuldade de uma redefinição da identidade masculina, mostrando o retorno a uma hegemonia masculina (que era natural antes da guerra) como um processo bastante difícil. Quando os retornados regressaram depararam-se com uma sociedade alterada em múltiplos aspectos. Com a entrada da mulher no mercado de trabalho estes perdem autoridade em casa e no emprego, sentem-se inseguros com a probabilidade de a esposa os deixar pela carreira, ou até por outro homem, bem como por já não serem detentores do controlo da sua família. Todo este sentido de desapropriação, acrescido de um sentido de tempo perdido, enfraquece a autoridade e a identidade do herói. Nos heróis gera-se uma incompatibilidade com os seus papéis masculinos anteriores e já não é possível um simples retorno, uma vez que “the war and its conclusion provided crisis points in America’s expectations of its men by imposing sudden and extreme shifts in the norms invoked” (Thomas, 1992a:59-60)²⁸, fazendo com que agora já não conseguiram preencher os papéis tradicionais. Vejamos, por exemplo, em *The Blue Gardenia* (1953), a dificuldade de Harry Prebble (Raymond Burr) ao tentar viver com a sua falsa reputação de mulherengo. A crise de identidade do protagonista masculino relaciona-se, também, com os medos pós-guerra de não conseguir exercer as suas responsabilidades de domínio, poder e sucesso (as quais, na sociedade patriarcal, eram centrais para a masculinidade) e projecta, assim, na mulher, esta crise de masculinidade.

O contexto do pós-guerra e da crise de identidade masculina relaciona-se, também, com a representação negativa da família. Se a representação da família nos filmes antes e durante a guerra serve, conforme refere Sylvia Harvey, como mecanismo no qual o desejo é

²⁸ Aquilo que tinha sido considerado normal para os homens durante a guerra, tal como a licença para matar, o companheirismo masculino, um comportamento sexual mais casual e liberto tornou-se, depois, na sociedade pós-guerra um comportamento depravado e desviante.

preenchido, ou pelo menos estabelecido um equilíbrio ideológico, no *film noir* esta serve como veículo para a expressão de frustração (1998:35). A família, no *film noir*, é uma metáfora para o descontentamento social. Primeiramente a entrada das mulheres no mercado de trabalho muda a função económica e também ideológica da família; depois, com o terminar da guerra, os homens voltam para casa mas não se conseguem reajustar-se facilmente. As mulheres são despedidas dos seus trabalhos e as discriminações sexuais reaparecem sendo, agora, encorajadas a voltar para as tarefas domésticas, uma vez que a união nacional desapareceu, bem como os discursos que fomentavam a ideia de que a mulher podia ter um lugar activo na sociedade. Estas mudanças não foram facilmente aceites, uma vez que as mulheres queriam continuar a ter a sua independência e um papel activo na sociedade. Consequentemente, tudo isto destabilizou o contexto familiar, contribuindo para a crise de masculinidade, uma vez que os papéis familiares convencionais são importantes para legitimar a identidade sexual.

A instituição da família, no *film noir*, é negativa, fragmentada, impossível ou, então, inexistente. Os heróis, geralmente, são solteiros e, por vezes, até desprezam o casamento, opondo-se a uma vida social estável (principalmente os heróis detectives). Quando existe um casamento, geralmente este é fracassado e, raramente, são mostrados casais com filhos, opondo-se, assim, à imagem tradicional que servia de suporte do cinema americano conservador. Quando o herói é casado, é alienado dentro do seu casamento, como podemos ver em *Pitfall* (1948), no qual o herói John (Dick Powell) é-nos mostrado em contextos quer no seu emprego, quer no seu lar, nos quais a rotina lhe provoca desagrado. Quando conhece a modelo Mona (Lizabeth Scott) esta é o mote para a sua transgressão, para a saída de uma vida de limitações e obrigações familiares, isto é, a oportunidade para poder satisfazer os desejos interiores. Em *Woman in the Window* (1944), o herói também tem uma posição constrangida dentro da sua família, e a fantasia²⁹ gerada por meio do sonho, surge para equilibrar os seus desejos com as restrições sociais. Neste filme e em *Scarlet Street* (1945), num devido à ausência da família, no outro em resposta à presença sufocante de uma esposa obsessiva e castrante, o protagonista (Edward G. Robinson) encontra-se com “the embodiment of his repressed desires in the form of Joan Bennett. She promises her illicit and forthright sexuality in typical *femme fatale* tradition, but delivers a nightmare of murder, blackmail and deceit. The hero is destroyed, losing his respectability, his social position, his money, his dream girl”

²⁹ A fantasia, neste contexto, surge como uma fantasia mais difícil de concretizar do que quando o herói é solteiro e não têm restrições sociais/familiares.

(Jacobowitz, 1992:154). Nestes filmes, para além da ruptura da família existe um conflito entre o herói masculino seguir os seus desejos, que são problemáticos, ou manter a sua posição privilegiada dentro da sociedade. Os filmes sugerem um aborrecimento e aprisionamento dentro do casamento e, assim, mesmo dentro da instituição da família o herói do *noir* é alienado.

A destruição da família característica do *film noir* é ainda mais acentuada nos filmes em que as esposas desejam matar os seus maridos, revelando “scenarios of revolt against the family as a site of integration into the cultural order” (Krutnik, 1991:60), uma vez que o lugar da mulher dentro da família e do lar determina a sua posição na sociedade³⁰. Estas atitudes transgressivas reflectem o facto de as mulheres procurarem uma nova posição social, sendo que esta exclusão familiar *noir* serve, também, como forma de mostrar a ameaça proveniente da sexualidade feminina, que, como já referido, contribui para as ansiedades masculinas. Testemunhos disto são *Double Indemnity* (1944) e *The Postman Always Rings Twice* (1946), e também *Apology for Murder* (1945).

A família era o único local onde a sexualidade era aceite, mas de forma limitada. Era no casamento que as necessidades sexuais podiam ser preenchidas, no entanto, embora os casais estivessem, deste modo, “autorizados” a ter um envolvimento sexual, estes eram mostrados “in a totally de-eroticised way” (Harvey, 1998:37). Quer o homem, quer a mulher, procuram satisfação sexual fora do casamento, e o facto de a mulher ser adúltera, também representa a visão negativa e fragmentada da família e a ameaça sexual feminina, como podemos ver em *Human Desire* (1954), *The Killing* (1956) e em *The Lady from Shanghai* (1947).

Todos os filmes expressam os valores sociais, ou a erosão desses valores, através de cenários que representam, quer as instituições, quer as relações entre as pessoas, observa Sylvia Harvey. Algumas instituições são mais reveladoras dos valores e crenças sociais do que outras, e a família é, talvez, uma dessas instituições mais significativa (1998:36). Deste modo, compreendemos a importância da alteração da instituição da família no *film noir*, que reflecte as mudanças sociais, económicas e ideológicas que ocorriam no pós-guerra e que também ajudam a interpretar a crise de masculinidade do herói *noir*.

Apesar de o *film noir* ser um mundo maioritariamente masculino, ele não o é totalmente. Embora, usualmente, o protagonista, a história e o ponto de vista sejam

³⁰ Isto também pode ser visto como um reflexo da opressão existente nas relações sociais.

masculinos³¹, existem filmes centrados numa heroína feminina, que não se encaixa nem no papel da *femme fatale* nem no da mulher cativa. Muitas perspectivas em torno do *film noir* apenas vêem o protagonista masculino a ser ameaçado pela mulher, que é definida como *femme fatale*, embora, por vezes, estas perspectivas não sejam apropriadas, como se pode ver em *Laura* (1944), em que esta não pode ser considerada uma *femme fatale*, uma vez que, apesar de ser fatal para os homens, não age nesse sentido, são eles que agem assim.

Apesar das críticas feministas reconhecerem o problema da ubiquidade da *femme fatale*, continua a haver a tendência, entre os críticos, de caracterizar as figuras femininas “as *femmes fatales*, intent on castrating or otherwise destroying the male hero” (Belton, 1994 *apud* Martin, 1998:206), e uma dificuldade em lidar com os filmes em que existem heroínas femininas fora dos contextos da polaridade *femme fatale*/mulher cativa. Percorrida a literatura, esta aponta, claramente, a *femme fatale* como a figura feminina proeminente no *film noir*, contudo, a teoria crítica do *film noir* tem uma incapacidade de reconhecer e valorizar as outras figuras femininas, com outras funções narrativas para além das da mulher sexual que ameaça o herói.

Para além dos arquétipos da mulher fatal e da mulher cativa, considero existir, no *film noir*, um terceiro tipo de figura feminina igualmente importante: a mulher independente. Esta forma de categorizar a figura feminina amplia a caracterização da mulher no *film noir*, uma vez que as mulheres independentes realizam funções e existem noutras formas que não somente aquelas que as reduzem à sua sexualidade. Este tipo de mulher liga-se, directamente, ao contexto do tempo de guerra, no qual as mulheres ao saírem da esfera do seu lar, para serem activas dentro da sociedade, como já referido, começam a ganhar independência. Os filmes nos quais este tipo de personagem feminina figura reflectem, precisamente, essa mudança e os novos papéis activos da mulher, uma leitura diferente daquela que é feita quando os filmes convertem esta nova autonomia da mulher, com o impacto que gera nas ansiedades masculinas, e a transformam numa ameaça, como é representado na mulher fatal.

“The *femme fatale* has cast an imaginative shadow over the period, occluding and obscuring female roles that fit neither within the ‘vice’ or ‘virtue’ polarity of sexuality. This is partly attributable to (...) the way that the *femme fatale* has stood as paradigmatic of socio-cultural changes in women’s roles in the World War II and post-war eras. Bringing the range of female characters of the 1940s out from under this shadow means looking again at *noir*’s contemporary moment, acknowledging the heterogeneous array of films and character types that comprise it” (Hanson, 2007:4).

³¹ Onde em algumas situações a articulação com a história da mulher é um factor que problematiza a centralidade do drama masculino.

Esta citação de Helen Hanson engloba as razões que podem explicar a escassez de discussões em torno deste outro tipo de mulher que aparece no *film noir*. Apesar da tendência de caracterizar sempre o *film noir* como uma forma de filme masculino, este terceiro tipo de personagem feminina levanta questões em torno do foco narrativo, desafiando o ponto de vista masculino. Há filmes que são explicitamente centrados na figura feminina, concedendo-lhe o centro narrativo, o ponto de vista e até a *voice-over*. Outros, usam a partilha narrativa, dando igual ênfase, quer ao lado masculino, quer ao lado feminino, e a figura feminina aparece num regime de co-operação com a masculina, principalmente nas histórias onde ela é investigadora. Estes filmes proporcionam um espaço temporal para contar as histórias das mulheres, em paralelo com as dos homens. Tomemos como exemplo *The Blue Gardenia* (1953), no qual os dois discursos são apresentados em separado, como duas visões diferentes da história. Por um lado, o masculino, com o jornalista que investiga e, por outro lado, o feminino, na personagem de Norah (Anne Baxter).

Para além destes três grandes tipos de figuras femininas *noir*, existem muitas outras, embora em menor escala, mas que, por vezes, chegam mesmo a ser centrais nas histórias³², comprovando a existência de uma centralidade feminina no *film noir*. Alguns filmes têm títulos que mostram esta centralidade, dos quais são exemplos: *Laura* (1944), *Mildred Pierce* (1945), *My Name is Julia Ross* (1945), *Gilda* (1946), *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), *Nora Prentiss* (1947), *Daisy Kenyon* (1947), *The File on Thelma Jordon* (1950), *Vicki* (1953). O aumento do número de mulheres a trabalhar em Hollywood durante os anos de guerra acentuou o ângulo feminino na produção dos filmes (de todos os tipos) dos anos quarenta, o que contribuiu para a ênfase nas personagens femininas e suas preocupações, no *film noir*.

Robert Siodmak, em muitos dos seus filmes, atribui à mulher um papel de grande importância. *The Killers* (1946) contém uma grande *femme fatale*, enquanto *Criss Cross* (1949) e *The File on Thelma Jordon* (1950) contêm possíveis mulheres fatais. Outros filmes *noirs* de Siodmak têm no centro da história uma personagem feminina: *Christmas Holiday* (1944), *The Spiral Staircase* (1945), *The Dark Mirror* (1946) e *Phantom Lady* (1944), sendo que este último será alvo de análise mais detalhada no quarto capítulo desta dissertação.

³²Angela Martin, no seu artigo “Gilda Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Films Noirs”, lista mais de 80 filmes produzidos entre 1941 e 1959, que contêm personagens femininas centrais, sendo que 33 dos quais têm mulheres envolvidas na produção, nos papéis de argumentistas ou mesmo realizadoras ou produtoras. Destas personagens femininas centrais considera que apenas uma fracção das mesmas pode ser claramente rotulada como *femme fatale*.

Nos filmes de Hitchcock o sentido do mundo *noir* é mais perigoso para as heroínas e o realizador centra-se em personagens femininas que são perseguidas e vítimas do marido, como *Notorious* (1946), *Undercurrent* (1946), *The Two Mrs. Carrolls* (1947), *Sleep, My Love* (1948), *Sorry, Wrong Number* (1948), *Secret Beyond the Door* (1947), *Caught* (1949) e *Sudden Fear* (1952). Nestes filmes observamos o ambiente claustrofóbico, ameaçador e paranóico do *film noir* em torno da uma heroína. Há outros filmes centrados na heroína perseguida e vítima de homens psicóticos, tais como *Dark Waters* (1944), *My Name is Julia Ross* (1945), *Spiral Staircase* (1945), *Road House* (1948), *Cause for Alarm!* (1951), e *Beware, My Lovely* (1952).

II.2. Mulher Fatal

“The *noir femme fatale* has no occupation; sex is her full-time job”
(Hirsch, 1981:154).

A mulher fatal, astuta e misteriosa, com uma sensualidade deslumbrante, não é única e exclusiva do *film noir*. A mulher fatal tem raízes bíblicas e míticas, podendo ser observada em Jezabel, que não olha a meios para atingir os fins, sendo determinada, independente e sem escrúpulos; em Dalila, que seduz e trai Sansão por dinheiro; em Salomé que com os seus atributos seduz e leva Herodes Antipas a matar e em Eva que peca e tenta Adão com o pecado. A mulher fatal também existe nas histórias *hard-boiled*, normalmente sendo apresentada como malévola e sedutora, consistindo um obstáculo ao herói.

Ao nível cinematográfico, as *vamps* são suas antecedentes, pois também eram mulheres sedutoras, perversas e cruéis, apesar de não serem criminosas e assassinas como a *femme fatale*. Theda Bara, Louise Glaum, Pola Negri, Musidora, foram atrizes que ficaram conhecidas pelas suas *vamps* do cinema mudo, tendo sido no filme *A Fool There Was* (1915), com Theda Bara, no qual esta interpretava uma mulher que se serve do seu charme para seduzir um advogado, casado, que o termo *vamp* se definiu.

No cinema alemão do período de Weimar, que usava o erotismo decadente do final do século XIX para expressar os medos crescentes da “new woman” (Naremore, 1998:89), também podia ser vista uma mulher fatal. O medo do progresso industrial estava, de certa forma, associado às mulheres eróticas, como em *Metropolis* (1927) em que há um robô

feminino. A mulher fatal, no cinema alemão, era especialmente interpretada por Marlene Dietrich e por Louise Brooks. *Die Büchse der Pandora* (1929) mostra-nos uma mulher sedutora, Lulu (Louise Brooks), que enfeitiça todos os homens, fazendo com que o respeitável Dr Schön (Fritz Kortner) e o seu filho Alwa (Francis Lederer) não consigam deixar de se sentirem atraídos por ela, sendo puxados para uma espiral de tragédia inescapável. Mas a sua natureza sexual também a arruína a si própria que, depois de condenada pelo assassinato de Schön e fugir, acaba na prostituição. Em *Der Blaue Engel* (1930), um homem de meia-idade, Immanuel (Emil Jannings), é seduzido e enfeitiçado por Lola (Marlene Dietrich), que é dançarina de um clube nocturno. A sua paixão por ela leva-o a uma vida onde acaba consumido pelo luxo e inveja, perdendo a sanidade quando descobre que Lola lhe é infiel, acabando por voltar à antiga vida, humilhado e destituído.

Apesar destas manifestações já existentes, foi no *film noir* que a mulher fatal atingiu a sua apoteose e ficou para sempre designada como *femme fatale*. A *femme fatale*, no *film noir*, trouxe um novo tipo de mulher americana para o ecrã, claramente influenciada pelo contexto histórico do durante a guerra e consequente pós-guerra, no qual a revolução de costumes mudou as relações de género e identidade, como já referido anteriormente. A representação da *femme fatale* transgressiva coincidiu com a força de trabalho feminina durante a guerra e a independência social e económica que as mulheres alcançaram, sendo que a *femme fatale* reflecte profundamente as mudanças nos papéis das mulheres desse período.

As mulheres foram incitadas a trabalhar nos empregos deixados vazios pelos soldados recrutados, sendo esse o seu dever no esforço e mobilização cultural americana durante a guerra. Inicialmente, dava-se preferência às mulheres solteiras, mas a grande necessidade do país leva a que se incentivem também as mulheres casadas a trabalhar. Uma grande parte das mulheres solteiras já estava no mercado de trabalho, contudo, como o número de mulheres solteiras declinou com o início da guerra, estas não eram suficientes para as exigências. Consequentemente, as mulheres casadas constituíam “a significantly larger proportion of the wartime increase in the female employment than did the single woman” (Anderson, 1981:4)³³.

Estas mudanças nos papéis das mulheres causaram ansiedades sobre a estabilidade e durabilidade da família. Também originaram confusão na definição social dos papéis sexuais, uma vez que as mulheres tinham adquirido algumas características masculinas, resultantes de

³³A este propósito, Karen Anderson refere que “Betweeat April 1940 and March 1944, the number of married woman gainfully employed increased by 2 million, 72.2% of the total increase (...). For the first in the U.S. history, married woman outnumbered single women in the female work force” (1981:4).

ocuparem os lugares dos homens. As esposas, ao irem trabalhar, romperam as divisões tradicionais de papéis na família.

Quando os veteranos regressam deparam-se com estas mudanças nos papéis sexuais e nos valores familiares, e a esposa que esperavam encontrar, a doméstica dedicada, tinha-se transformado numa mulher independente, com poderes económicos e sociais, causando uma maior alienação ao retornado, bem como ansiedades dentro da instituição familiar. Com os papéis sexuais confusos, ou até mesmo invertidos, eles experimentam um sentido de perda de autoridade, quer dentro da sua família, quer a nível social e no emprego, uma vez que as mulheres tinham ocupado os lugares por eles deixados.

Esperava-se que as mulheres deixassem os trabalhos que tiveram durante a guerra e voltassem para o domínio doméstico, cedendo os empregos aos retornados, e resolvendo assim os problemas de desemprego, uma vez que estas iriam, voluntariamente, voltar para casa, mas tal não aconteceu³⁴. Teve que haver uma mobilização pós-guerra de retorno aos valores tradicionais (agora incentivavam-se as mulheres a regressarem ao lar), e nesta reconstrução voltam as discriminações sexuais perante a mulher, quer no trabalho, onde as mulheres são despedidas (mesmo tendo experiência e aptidões preferiam despedi-las e contratar homens sem experiência), quer também no lugar que ocupam na sociedade.

Muitas das mulheres não aceitaram facilmente este retrocesso, uma vez que não estavam dispostas a abdicar da independência que tinham conquistado, motivo outro que contribuiu para a confusão e instabilidade nos valores sociais, e também familiares (os maridos não queriam que as esposas trabalhassem), bem como para o sentimento de desilusão que caracteriza a América pós-guerra.

Se, por um lado, inicialmente a guerra aumentou os casamentos, por outro, contribuiu depois para a dissolução da família, aumentando o número de divórcios. Segundo Karen Anderson, muitas esposas “plans to divorce their husbands after the war, nothing that their marriages had been rocky before or that they had met someone else in his absence” (1981:80). Durante a guerra os limites matrimoniais das jovens que se apressaram a casar eram ténues, e o desejo de companhia, actividades sociais, aprovação masculina e experiência sexual, persistiam na ausência do marido. Havia um continuar dos padrões sociais que tinham antes do casamento, o que contribuiu para a destruição familiar durante e pós a guerra, devido, sobretudo, à “importance of wife’s faithfulness to a successful postwar reconciliation” (*ibid.*).

³⁴“In the ten defense centers surveyed by the Women’s Bureau, an average of 75 percent of the women employed in 1944-45 planned to continue working” (Anderson, 1981:163).

Para a sociedade Americana a guerra trouxe mudanças que ameaçavam a integridade dos valores e padrões convencionais familiares, tema que também tem grande significância no *film noir*. A nova mulher americana é acusada de uma distorção de valores, práticas familiares irregulares, promiscuidade, falta de respeito pelo homem e, principalmente, por uma rejeição dos papéis tradicionais femininos. Tudo isto reflecte-se no *film noir* através da figura da *femme fatale*.

Esta nova imagem da mulher no *film noir*, a *femme fatale*, é marcada pela assumpção de uma sexualidade sem remorso. Ela é uma mulher calculista, manipuladora, cruel, e usa a sua atracção e poder sexual para conseguir atingir os seus objectivos, que se relacionam com a sua ganância e luxúria. É um tipo de mulher mais forte e subversiva, procurando liberdade, dinheiro e o prazer. É decidida e sabe o que quer, não se importando com o que tem de fazer para o conseguir. “She understood that while society had dealt her a low hand from a stacked deck, she did have an ace up her sleeve: her body” (Crowther, 1989:115). A *femme fatale*, poderosa como Circe³⁵; consegue enfeitiçar os homens com a sua sexualidade, para depois os manipular e controlar. Em *Detour* (1945), Charles Haskell (Edmund MacDonald) chega a afirmar que a mulher é “the most dangerous animal in the world”.

Um dos axiomas do *film noir* é “o mundo é um sítio perigoso”. O mundo *noir* é especialmente perigoso para o protagonista que se deixa enredar pela *femme fatale*. Normalmente, ele é um homem comum que é “traído pelo destino”, sendo sexualmente seduzido e, ainda aliciado, pelo dinheiro fácil através do crime. Fica obcecado com a *femme fatale* e ela, fria e sem sentimentos, controla-o e manipula-o em direcção ao crime. A partir daí o protagonista vê a sua vida desmoronar-se, é condenado e, por vezes, fica mesmo psicologicamente destabilizado. Como menciona Gabin (Robert Montgomery), em *Ride the Pink Horse* (1947): “They’re not human beings. They’re dead fish with a lot of perfume on them. You touch them, and you always get stung. You always lose.”

A *femme fatale* usa o seu corpo como uma arma destrutiva, aproveitando-se do protagonista instável, levando-o à destruição moral, ao sofrimento e à auto-punição e, grande parte das vezes, até à morte. Em *Calcutta* (1947), o herói Neale (Adam Ladd) reconhece isso, ao dizer para Virginia (Gail Russell): “you counted on your beauty with guys. Even ones you were going to kill”.

³⁵ Circe, deusa da mitologia grega, é uma feitiçeira. Casou com o rei dos sármatas e depois de o ter envenenado e assassinado, substituiu-o no trono. Era muito cruel com os seus súditos e, sendo banida do reino, isolou-se na ilha de Ea, onde vivia rodeada de animais os quais, na realidade, eram as suas vítimas. Circe transformava os homens em animais e era associada ao falcão, pois, tal como eles, ela rodeava as suas vítimas para depois as enfeitiçar.

Muitas das vezes, a *femme fatale* tem outro homem ou é casada e o plano elaborado por ela, e pelo herói que ela enreda, passa por traí-lo, ou mesmo assassiná-lo. Podemos observar este aspecto em *The Postman Always Rings Twice* (1946), no qual a *femme fatale* ambiciosa Cora (Lana Turner), casada com um homem mais velho, seduz e depois usa Frank (John Garfield) para assassinar o marido e ficar com o seu restaurante.

Jean-Pierre Chartier afirma que o enredo comum do *film noir* resume-se a “woman as insatiable as the Empress Messalina, animalistic or senile husbands, young guys ready to kill for the sexual favors of a *femme fatale*”. As fraquezas destes heróis contrastam com a *femme fatale*, poderosa e agressiva. Eles são os protótipos perdedores do *film noir*. “These women cannot bear to lose, and the men who fall into their devouring, annihilating embrace are to be pitied” (Hirsch, 1981:155).

Tomemos também como exemplo *Out of the Past* (1947), no qual a *femme fatale* Kathie (Jane Greer) usa o seu corpo e a sua sexualidade para seduzir letalmente Jeff (Robert Mitchum). Jeff tem uma obsessão por esta mulher, mesmo sabendo que isso o levará à sua destruição. Kathie mostra-se fatal para todos os que cruzam o seu caminho, sendo responsável por todas as mortes que acontecem. O último destino deste herói perdedor apenas pode ser a morte, algo que aceita com alívio, uma vez que a única forma de se libertar é destruindo a mulher fatal, mesmo que para isso tenha de se destruir também. Jeff tem uma posição e atitude masoquistas e, na relação entre os dois, é completamente submisso ao poder desta mulher fatal.

O modo como a *femme fatale* exerce controlo sobre os homens mostra uma inversão de géneros, frequente no *film noir*. A relação estabelecida molda-se nos padrões de domínio/submissão. Existe um domínio pela sua parte e uma submissão por parte do protagonista. A *femme fatale* é uma mulher fálica e castradora, e esta inversão de géneros é notada, também, nas características masculinas que a *femme fatale* possui, inclusive a linguagem “*tough*” e o acesso a elementos considerados masculinos, tais como as armas. Notemos o exemplo de *Gun Crazy* (1950)³⁶, em que há uma narrativa de *amour fou*, e a *femme fatale* Ann (Peggy Cummins) é hábil com as armas e viciada na violência, o que lhe dá prazer e funciona como se fosse um ímpeto interior.

A *femme fatale* vem contrariar a ideologia sexual convencional, e o *film noir* foca grande parte do sentimento de ansiedade nos excessos da sexualidade feminina (uma

³⁶ *Gun Crazy* (1950) e *Where Danger Lives* (1950) são dois filmes que contêm casais criminosos, fugidos da lei, com uma relação amor/ódio entre eles, sendo que a personagem feminina é uma *femme fatale*. Estes filmes são antecedentes de *Bonnie and Clyde* (1967).

consequência da independência das mulheres). Há uma visão negativa da sexualidade feminina no *film noir*, que se liga ao medo e ansiedade relacionados com o novo lugar da mulher na sociedade americana. A *femme fatale* representa a condição de as mulheres serem vistas de forma misógina. A sua ambição e sexualidade são inapropriadas para o seu *status* enquanto mulher, e devem ser limitadas, todavia, é a ambição que a move em todos os filmes.

Porfirio refere-se a estas mulheres dominadoras como “castrating bitches”, “unfaithful wives” e “black widows”, que personificam as piores fantasias sexuais dos homens (2006:86-7). Estas mulheres são criações dos homens³⁷, definidas pela sexualidade, que reflectem as ansiedades que estes experimentavam em relação às mudanças nos papéis de género e os medos de perder a sua autoridade na família e na sociedade. Assim, numa cultura patriarcal, as ansiedades persistentes em relação ao novo tipo de mulher reflectem-se na *femme fatale*, uma “overpowering woman with a shocking ability to humiliate and emasculate her men” (Farber, 1999:49).

Uma das maiores marcas do *film noir* é o tratamento característico do desejo sexual e das relações sexuais. Esta nova mulher contribui para um erotismo *noir* distinto, “which may be at times nothing more than violence eroticized” (Borde&Chaumeton, 2006:22). A poderosa sexualidade reflectirá, então, a violência masculina projectada no corpo da *femme fatale*. A hostilidade direccionada às mulheres, no *film noir*, declara, astutamente, os problemas masculinos, sendo que estas mulheres perigosas tendem, então, a reflectir os conflitos existentes dentro da identidade masculina. Os discursos da crítica feminista acerca do *film noir* partilham este ponto de vista. De acordo com Helen Hanson, a crítica feminista argumentava sobre:

“(...) the genre’s complex representation of the *femme fatale* figure as condensing male anxieties about women’s sexual and economic freedom coincident with shifts in gender roles in America’s wartime and post-war society” (2007:xv).

Estes discursos são baseados na perspectiva do *film noir* como um género masculino, com um campo de acção masculino, onde a agência feminina é vista e controlada através do desejo transgressivo. Como já referido, o fascínio e o perigo da *femme fatale* são uma contradição existente na própria identidade masculina. Ela reflecte as ambivalências dentro da identidade masculina, entre a opressão que encontra na normalidade e os perigos da transgressão. A este propósito, Foster Hirsch escreve:

³⁷ Janey Place afirma que o *film noir* é “a male fantasy” (1998:47).

“The incoherence which marks the aims and motivations of the *femme fatale* arises from the conflicting desires which the hero projects onto her. In these narratives, the sexual woman becomes one of the principal vehicles for the hero’s own self-definition” (1981:63-4).

A *femme fatale* pode ser vista como um “bode expiatório” para o difícil reconhecimento da erosão dos mecanismos da identidade e papéis masculinos. A *femme fatale*, reflectindo as ansiedades masculinas, também revela a própria sexualidade do homem, que deve ser reprimida e controlada de forma a não o destruir. Embora, por vezes, o herói seja destruído porque não consegue resistir à mulher e controlar o seu desejo sexual, os filmes tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição da sexualidade da *femme fatale*, usada para controlar e manipular os homens. Janey Place faz notar que a operação ideológica referida (a necessidade absoluta de controlar a mulher forte e sexual) atinge-se, primeiro por demonstrar o seu poder perigoso e os seus resultados assustadores e, depois, destruindo-a (1998:56).

O *film noir* destaca, então, a sexualização das relações para depois as poder reprimir, e as cenas finais, nas quais a mulher que possui uma sexualidade ameaçadora ao sistema patriarcal deve ser castigada, são misóginas, uma vez que a tentativa de independência da *femme fatale* tem de ser extinta para que a ordem permaneça estável e o ego masculino controlado.

Disto é exemplo Elsa (Rita Hayworth), em *The Lady From Shanghai* (1947), que é uma *femme fatale* que utiliza o poder da sua sedução e beleza para manipular e enganar as pessoas à sua volta e concretizar os seus desejos. Casou-se apenas por conveniência, e planeia a morte do marido para ficar com o seu dinheiro. Michael O’Hara (Orson Welles) é uma das suas vítimas, sendo sexualmente seduzido e levado para o mundo do crime. A sua sexualidade é destruída e controlada no final, numa sequência memorável na casa dos espelhos, em que ela é alvejada e abandonada, mortalmente ferida por Michael, que se erradica da maldade dela e se restabelece como herói masculino.

Muitas feministas, como Christine Gledhill, afirmam que as reacções das mulheres americanas à guerra reflectem a sua frustração com os tradicionais papéis de género, e o *film noir* representa-o, de forma depreciativa, através da *femme fatale*. Deste modo, para além de representar as ansiedades masculinas em relação à sexualidade feminina, a *femme fatale* reflecte, também, nas suas atitudes, uma tentativa de libertação da mulher do sistema patriarcal (que a oprime). A *femme fatale* é transgressiva porque se recusa a ser definida pelas normas sociais de feminilidade e também em relação ao homem. “The primary crime the

'liberated' woman is guilty of refusing to be defined in such a way, and this refusal can be perversely seen (in art, or in life) as an attack on men's very existence" (Place, 1998:47).

Esta sua atitude também está ligada à ruptura da família, característica do *film noir*, uma vez que as normas e relações familiares tradicionais são destruídas, em grande parte pela *femme fatale*, que se recusa a aceitar as restrições socioculturais às quais se deve submeter. Na assumpção de uma atitude de recusa do papel de esposa e mãe, que a sociedade lhe atribui, a *femme fatale* recorre ao assassinato como uma forma de se libertar da relação que se tornou insuportável com um homem, usualmente o marido, que a vê como propriedade sua e a trata como um objecto. Por outro lado, a sua ambição e ganância também podem ser vistas como uma forma de se libertar das restrições existentes, uma vez que vê o dinheiro como um meio para atingir a independência do sistema patriarcal. Relativamente a este aspecto, para Andrew Britton não é necessário:

"(...) formulate 'positive images' of female strength, resistance or independence in order to produce a narrative that criticises patriarchy from a woman's point of view, and many works of the greatest dramatic and ideological power have chosen instead to represent the tragic waste or perversion of a woman's struggle for autonomy and self-definition in the context of an implacably hostile and oppressive culture" (1992:214).

A *femme fatale*, como mostra a expressão que a designa, é fatal para todos, inclusive para si própria. O seu poder é tão forte que o herói, muitas vezes, não tem hipóteses de sobreviver. E quando sobrevive, acaba destroçado, sem rumo, esperança ou quaisquer perspectivas futuras, testemunhando os perigos do mundo *noir*, como em *Scarlet Street* (1945), *Detour* (1945) ou *The File on Thelma Jordan* (1950). "Deceit and duplicity run their crooked courses through these stories, pervaded by an atmosphere of impending doom. Women are predators, ensnaring weak-willed men, yet, like the men they enslave, they have no control over their lives" (Crowther, 1989:7).

Tanto os heróis masculinos como as *femmes fatales* são castigados, por quebrarem as leis e as regras morais. A retribuição moral dos filmes deve ser "crime does not pay", devido às restrições do Production Code. No entanto, a *femme fatale* ganhou uma popularidade crescente junto da audiência, e as suas interpretações de mulheres fortes, eróticas, decididas, poderosas, com diálogos inteligentes ficavam na lembrança do espectador. O que retemos da *femme fatale* é a sua força, o seu perigo e, acima de tudo, a sua sexualidade, e a maneira como desafia a autoridade patriarcal, e não o seu final trágico e punidor. Janey Place também faz menção a este aspecto, ao afirmar que "the visual style gives her such freedom of movement

and dominance that it is her strength and sensual visual texture that is inevitably printed in our memory, not her ultimate destruction” (1998:63).

A força e o domínio da *femme fatale* também são evidenciados pelo enorme poder visual que possui. Ostenta uma preeminência visual e, mesmo estando em plano de fundo, atrai o foco para si. O enquadramento, os ângulos e a iluminação fazem-na ter uma liberdade de movimento, controlando a câmara enquanto se move. A imagem da mulher erótica domina o texto, mesmo havendo repressão narrativa.

A *femme fatale* tem uma beleza extrema, uma perfeição quase irreal, com roupas e jóias brilhantes, cabelo cuidadosamente arranjado e uma maquilhagem ostentadora. Os cigarros também são parte da sua imagem, devido às suas conotações eróticas.

Em *The Killers* (1946), a *femme fatale* Kitty Collins (Ava Gardner) é uma mulher cheia de *glamour*, sendo a imagem do erotismo, aparecendo com o seu vestido preto justo e luvas longas, cativando o olhar de todos, inclusive o de Swede (Burt Lancaster), que fica fatalmente seduzido por ela. Andrew Spicer descreve Kitty como uma figura que possui:

“(…) a dreamlike sensuality, the apotheosis of mythical femininity, sexy and feline, with her sloe-shaped eyes, curvaceous high cheekbones, cleft chin, full, upturned mouth, all an open sexual invitation. Even during the mundanities of planning a robbery, she is reclining suggestively on a bed, shot from a high angle and attractively lit to accentuate the lines of her body” (2002:91).

Kitty vive num mundo de homens, despertando o desejo em todos eles, e o poder desta *femme fatale* é mostrado através do seu domínio visual em todas as cenas em que aparece.

O facto de a *femme fatale* dominar visualmente os personagens masculinos, no *film noir*, reforça a ameaça que ela provoca devido à sua sexualidade. A *femme fatale* explora a sua posição como objecto visual de modo a obter poder.

Barbara Stanwyck, Rita Hayworth, Lizabeth Scott, Joan Bennett, Ava Gardner, Jane Greer e Claire Trevor são exemplos de actrizes que se destacaram ao interpretar a *femme fatale*. Barbara Stanwyck é considerada a *femme fatale* mais implacável e impiedosa do *film noir*, devido à sua interpretação de Phyllis, em *Double Indemnity* (1944), filme este que irá ser abordado no capítulo seguinte. Para além de *Double Indemnity* (1944), Barbara Stanwyck deu vida a *femmes fatales* em *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), *Sorry Wrong Number* (1948), *The File on Thelma Jordon* (1953) e *Crime of Passion* (1957).

The Maltese Falcon (1941), *Muder My Sweet* (1944), *Woman in the Window* (1944), *Scarlet Street* (1945), *Apology for Murder* (1945), *Fallen Angel* (1945), *The Great Flamarion* (1945), *The Killers* (1946), *Gilda* (1946), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *Decoy*

(1946), *The Locket* (1946), *The Lady From Shanghai* (1947), *Out of the Past* (1947), *Dead Reckoning* (1947), *Too Late for Tears* (1949), *Where Danger Lives* (1950), *Gun Crazy* (1950), *Sunset Boulevard* (1950), *Angel Face* (1952) e *Human Desire* (1954) são exemplos de filmes onde é possível presenciarmos a figura da *femme fatale* e, embora sendo mulheres diferentes entre si e cada uma com a sua caracterização, em todas elas se verificam os aspectos abordados neste ponto da dissertação.

II. 3. Mulher Cativa

“The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in *western* culture. She is as old as Eve, and as current as today’s movies, comic books and dime novels. She and her sister (or alter ego), the virgin, the mother, the innocent, the redeemer, form the two poles of female archetypes“(Place, 1998:47).

Como é referido pela autora nesta citação, os dois arquétipos da figura feminina são a mulher fatal e a mulher cativa. Estes dois tipos de mulheres constituem uma polaridade, sendo que a *femme fatale* serve-se da sua sexualidade e a mulher cativa não. Esta divisão da mulher como sendo o “objecto bom” ou o “objecto mau”, no *film noir*, relaciona-se com os conflitos existentes dentro da identidade masculina. Por um lado está a *femme fatale*, a mulher sexual que transporta a oportunidade de transgressão e excitação e, por outro, está a mulher cativa, que é uma tentativa de promessa de confiança, saúde, segurança, fidelidade e estabilidade social. Neste seguimento, também Christine Gledhill admite a divisão da figura feminina *noir* nestes dois tipos de mulher:

“Women in this world tend to split into two categories: there are those who work on the fringes of the underworld and are defined by the male criminal ambience of the thriller – bar-flies, night-club singers, expensive mistresses, *femmes fatales*, and ruthless gold-diggers who marry and murder rich old man for their money; and then are women on the outer margins of this world, wives, long-suffering girl-friends, would-be fiancées who are victims of male crime, sometimes the objects of the hero’s protection, and often points of vulnerability in his masculine armour” (1998:28).

A mulher cativa é um estereótipo da mulher representada nos filmes clássicos de Hollywood, nos quais as mulheres eram passivas, domésticas, cujo objectivo de vida era casar, uma vez que só atingiriam a felicidade se tivessem um lar e filhos, e estivessem protegidas pelo homem.

As mulheres cativas, no *film noir*, são figuras que se situam nos papéis femininos fixados, de esposa, mãe ou filha, e são representadas como fracas e incapazes, necessitando da protecção do herói masculino. Esta mulher doméstica e afectiva é devota ao herói, mesmo que ele seja alienado ou esteja envolto no mundo do crime.

Cathy O'Donnell, quer em *They Live by Night* (1949), quer em *Side Street* (1950), interpreta uma mulher cativa. Em ambos os filmes é uma mulher que ama devotamente o protagonista, que sofre, mas que acima de tudo mantém a sua lealdade para com ele. No primeiro filme, Bowie (Farley Granger) foge da prisão e é levado a participar numa série de assaltos, integrando um grupo de criminosos; no segundo filme Joe (também interpretado por Farley Granger), num momento de tentação rouba dinheiro, mas depois, sentindo-se culpado, intenta devolvê-lo, envolvendo-se numa espiral de acontecimentos que o levam, cada vez mais, para o mundo sombrio do *film noir*. Nestes filmes, embora o herói se envolva no crime e na imoralidade, a mulher cativa apoia-o incondicionalmente, compreende-o e permanece sempre a seu lado.

Em *Kiss of Death* (1947) e em *The Killing* (1956), Coleen Gray também interpreta, de forma notável, uma mulher cativa devota ao homem que ama. Ambas são mulheres comuns, simpáticas, que se apaixonam por homens traídos pelo destino, que também se envolvem em actos criminosos, mas que contam com a dedicação e suporte desta mulher.

A mulher cativa desempenha o seu papel tradicional dentro da instituição da família (ao contrário da *femme fatale* que a destrói), e aparece deslocada do mundo corrupto e imoral do *film noir*. Usualmente, a mulher cativa é vista pelo herói *noir* como aborrecida e sem interesse, quando comparada com toda a excitação e oferta de sexualidade personificada na *femme fatale*. Comumente, o mundo das famílias e domesticidade é “so dull and constricting that it offers no compelling alternative to the dangerous but exciting life on the fringe” (Place, 1998:60).

No filme *Pitfall* (1948), Sue (Jane Wyatt) representa a vida doméstica, e assume o papel de esposa e mãe, mas é vista pelo herói como aborrecida e desinteressante, levando a que este tente escapar à constrição do seu lar, envolvendo-se com Mona (Lizabeth Scott), entrando, assim, no mundo *noir*. Apesar da traição, no final, o herói volta à sua vida familiar, procurando a redenção depois da transgressão. É realçada a capacidade de perdão da mulher

cativa, Sue, que depois de ser traída, continua à espera do herói e dá outra oportunidade ao casamento.

Nos filmes nos quais figura a mulher cativa, o papel desta é visto como uma âncora de suporte e consolo para o homem. Maternal, esta mulher oferece ao herói o seu amor, lealdade e compreensão, pedindo muito pouco em troca, numa atitude altruísta. Para o herói alienado *noir*, esta mulher representa a possibilidade de se reintegrar num mundo estável e, também, nele próprio. A mulher cativa é a redentora do herói.

Em *D.O.A.* (1950), Frank (Edmond O'Brien) procura uma vida excitante em alternativa ao casamento e à vida doméstica convencional, e só quando as alternativas se revelam demasiado perigosas e é condenado à morte, envenenado, é que aceita a vida familiar e se torna sentimental com Paula (Pamela Britton), redimindo-se antes de morrer. Paula é uma mulher cativa, que ama Frank, que quer casar-se e construir uma vida em conjunto, e que vai atrás dele para o ajudar, compreendendo a necessidade que este teve em procurar uma alternativa à vida constricta que levava.

Em contraste com a *femme fatal*, a mulher cativa é passiva e quase estática dentro da frame, não motivando a composição da *mise-en-scène* nem o movimento de câmara. Muitas vezes, aparece ligada à natureza, às paisagens pastorais e a espaços iluminados em *high-key*, como se fosse um mundo alternativo. "Often, in order to offer this alternative to the nightmare landscape of *film noir*, she herself must not be a part of it" (Place, 1998:60).

Tomemos como exemplo do afirmado Mary (Ida Lupino), em *On Dangerous Ground* (1952), uma mulher boa, cuja lealdade e capacidade para amar ajudam a regenerar Jim (Robert Ryan), o herói angustiado, violento e revoltado. O protagonista encontra a redenção em Mary, que é uma figura maternal e assexuada, que cuida dele, vivendo num mundo que contrasta com o mundo *noir*, rodeada pela natureza pastoral. Este filme difere na não presença da *femme fatale* pelo facto de haver uma interdependência entre este casal, uma vez que ambos têm problemas e precisam um do outro para os superar.

Em *Out of the Past* (1947), Ann (Virginia Huston), a mulher cativa, também está ligada ao ambiente pastoral, aos espaços exteriores e às cenas mais iluminadas, vivendo num mundo onde os valores são diferentes dos do mundo *noir*. Ann contrasta com a figura de Kathie (Jane Greer), que é sexual, excitante, criminosa e poderosa. Assume-se como "fair instead of dark, domestic and dependent rather than sexual and independent (...), Ann is as submissive as Kathie is assertive" (Grist, 1992:209).

Como mulher cativa que é, confia e apoia totalmente o herói Jeff (Robert Mitchum), como ela própria admite: "everything you say to me I believe". É doce, inocente, afável e

calorosa, e oferece-lhe o seu amor, fidelidade e compreensão, bem como a possibilidade de este obter estabilidade e segurança. Como podemos ver, o seu sonho resume-se a construir uma casa e casar-se com Jeff. Contudo, o herói rejeita a domesticidade oferecida pela mulher cativa, preferindo a sexual e excitante Kathie, mesmo sabendo que esta relação está condenada. Ann representa a “girl-next-door”, ouvinte do herói, capaz de o perdoar, e está directamente ligada à sua reconstrução. Constitui a hipótese de Jeff encontrar a redenção e de se restaurar na ordem patriarcal, mas a destruição deste é inevitável e ideologicamente necessária, havendo um restabelecimento da ordem patriarcal no final do filme através das figuras de Ann e de Jim (Richard Webb), este último representante da lei.

A mulher cativa oferece um mundo estável, no qual os valores são seguros e os papéis e identidades estão bem definidos. Esta mulher associa-se a um elemento estabilizador fundamental para o *film noir*. Assegura o lado doméstico tradicional e preserva a instituição da família contribuindo, assim, para a manutenção de uma autoridade patriarcal. “Only via contrast with the feminine good girl, however much she is relegated to the diegetic background, can *film noir*'s male protagonist maintain his claim to masculine gender next to the *femme fatale*” (Straayer, 1998:155). No final do *film noir* a ordem é restabelecida com o controlo da ameaça da sexualidade, sendo que tal se opera por meio da figura da mulher cativa (e também do homem respeitável).

No filme *Fallen Angel* (1945), Eric (Dana Andrews) é o protagonista que surge posicionado entre duas mulheres que são representativas da polaridade entre a mulher fatal e cativa. O herói fica obcecado pela activa e sexual Stella (Linda Darnell), que só o aceita se este tiver dinheiro para lhe proporcionar uma vida boa. No pressuposto de vir a ser um homem rico, casa-se com a passiva June (Alice Faye), que é apaixonada por ele. Quando Stella é assassinada, Eric torna-se o principal suspeito, mas pode contar com o apoio e compreensão de June, a mulher cativa. Esta é tão compreensiva que até lhe perdoou o facto de na noite do casamento ter ido ter com Stella. June sai da cidade com o herói, permanecendo a seu lado como esposa devota. Enquanto estão fechados num quarto de hotel, a mulher cativa torna-se ouvinte do herói, enquanto este desabafa as suas frustrações de vida, começando a corresponder aos sentimentos que ela nutre por ele. Depois de descobrir o verdadeiro assassino, o herói acaba feliz ao lado de June, a mulher cativa que funciona como a sua salvação.

Em *The Killers* (1946), em oposição a Kitty (Ava Gardner) surge-nos Lilly (Virginia Christine), a mulher cativa, a rapariga boa e doméstica, que acaba por ser rejeitada por Swede (Burt Lancaster), quando este é seduzido pela *femme fatale* Kitty, e troca uma vida estável por

uma vida nas margens do crime. Lilly acaba por se casar com Lubinsky (Sam Levene), e estes representam um casal feliz (apesar de secundarizado pelo filme), e as virtudes domésticas de Lilly são ainda mais enfatizadas.

Ann (Anne Shirley), em *Murder My Sweet* (1944), é uma mulher cativa assexuada, representando o verdadeiro amor para o detective Marlowe (Dick Powell). Aparece em oposição à manipuladora e sexualmente poderosa Velma (Claire Trevor). O detective repele as tentativas de sedução de Velma e procura um refúgio doméstico em Ann, que cuida dele maternalmente, oferecendo-lhe afecto e compreensão. *Act of Violence* (1948), *Sunset Boulevard* (1950) e *Night and the City* (1950) são outros exemplos que também nos mostram a presença da mulher cativa.

II. 4. Mulher Independente

“(...) the story of *film noir*'s women is not reducible to this vice-virtue polarity. There is a much wider range of female characterization in the *noir* crime thriller during the 1940s” (Hanson, 2007:4).

A mulher independente surge, no *film noir*, como uma representação da independência feminina nos anos quarenta. Está directamente relacionada com o contexto sociocultural experienciado durante a Segunda Guerra Mundial e as suas ressonâncias. Esta personagem e as suas acções dentro do *film noir* reflectem as mudanças existentes na identidade feminina na assumpção de novos papéis na sociedade americana.

Recordando o afirmado noutra parte desta dissertação, a nova posição da mulher americana desafia os pressupostos da agência do género, e o *film noir* apresenta essa ruptura problemática por meio da figura da sexual *femme fatale*. Muita discussão em torno do significado sociocultural do *film noir* encontra paralelos nestes contextos da representação do género e da sexualidade. Contudo, a mulher independente “offers a different picture of gender relations than the ‘gender crisis’ or ‘gender conflict’ that is so commonly ascribed as central to *noir*'s meaning” (Hanson, 2007:2).

As mulheres independentes não são apenas redutíveis à sua sexualidade (ameaçadora ou inexistente), ou melhor, à polaridade “*femme fatale*/mulher cativa”, e assumem outros papéis dentro da narrativa do *film noir*. Destaque-se que este tipo de mulher não é percebido

nem como uma ameaça à masculinidade do herói, nem como um meio para este atingir a redenção num mundo de transgressões. Trata-se de uma figura que nos provoca uma reflexão sobre as mudanças ocorridas nos papéis da mulher e, conseqüentemente, no género. A mulher independente pode ser entendida como uma tentativa de integração dos novos papéis activos da mulher e da independência por esta alcançada, num meio tipicamente masculino e regulado pela ordem patriarcal. O enfoque destes filmes não se centra numa crise e conflito de género, que tem de ser controlada revertendo os novos papéis da mulher e destruindo a sexualidade ameaçadora, mas sim numa tentativa de englobar as mudanças dentro da agência do género (que ocorriam na sociedade americana).

Estas mudanças surgem associadas ao contexto do tempo de guerra, isto é, resultam do facto de as mulheres saírem da esfera do lar para serem activas dentro da sociedade, e adquirirem, conseqüentemente, contornos de independentes. Não podemos perder de vista, portanto, a ligação das representações da mulher independente, no *film noir*, com todo este contexto sociocultural.

Com o início da guerra, o recrutamento dos homens para o combate gera uma situação em que se torna mandatário empregar um grande número de mulheres. Os empregos eram variados, contudo, era particularmente necessário recrutar mulheres para trabalhar nas indústrias pesadas e nas fábricas de maquinaria de guerra. O governo, a indústria, os meios de comunicação e também as associações voluntárias que foram, entretanto, criadas, cooperavam a incitar as mulheres a cumprirem o seu dever patriótico e a aceitarem sair do seu lar para ir trabalhar.

Cria-se propaganda para incentivar as mulheres a trabalharem, aludindo ao patriotismo e ao dever de a mulher participar no esforço de guerra. Esta propaganda visa a mobilização ideológica que ocorre no tempo de guerra, de união e esforço nacional, mas era apresentada de uma forma que realçava a natureza temporária da situação, o que permitia, como refere Karen Anderson, uma aceitação, por parte do público, em relação à participação das mulheres em trabalhos inusuais, sem desafiar as crenças básicas sobre os papéis das mulheres (1981:10). A propósito do conteúdo destes programas de propaganda, a mesma autora refere que:

“The availability of economic opportunities, a glamorization of war work, a stress on women’s capacities for nontraditional work, and attempts to allay specific fears regarding women and industrial work characterized recruitment programs” (1981:27).

Nesta época, a propaganda torna-se bastante popularizada na sociedade americana. Surgem imagens de mulheres trabalhadoras, sendo que a mais notória é Rosie the Riveter. À figura de Rosie junta-se o *slogan* “We can do it”, e esta passa a ser o exemplo da figura feminina patriótica, constituindo um ícone da identidade feminina (trabalhadora) na sociedade em tempo de guerra.

Também na indústria cinematográfica surge a representação das mulheres trabalhadoras na indústria de guerra, como podemos ver, por exemplo, em *Tender Comrade* (1943) e *Since You Went Away* (1944), e também em filmes que mostram a figura de Rosie, como é o caso do musical *Rosie the Riveter* (1944).

As mulheres americanas corresponderam aos incentivos³⁸, motivadas pelo dever patriótico mas, também, devido a outras motivações, entre as quais se contam as necessidades económicas, a variedade de empregos disponíveis, a possibilidade de adquirirem uma maior independência e interação social, o desafio e a vontade de trabalhar fora da esfera doméstica e até como uma forma de preencherem a solidão sentida com a ausência dos maridos.

Apesar da variedade de empregos disponíveis, a grande oferta era no sector de manufacturação, em trabalhos pesados que requeriam preparação e experiência. Consequentemente, criaram-se programas de formação de modo a dotarem as mulheres de aptidão para trabalharem nestes sectores. Este aspecto, conjuntamente com a propaganda e ideologia de mobilização cultural, como referido anteriormente, contribuíram para que os novos papéis das mulheres fossem aceites e para que as discriminações sexuais fossem minimizadas.

Inicialmente, as mulheres solteiras eram preferidas para a força de trabalho, pois já era habitual estas mulheres trabalharem (no período entre o final da sua educação até se casarem). Contudo, as necessidades ultrapassaram, em muito, o número de mulheres solteiras, e as mulheres casadas passam, assim, a ocupar os postos de trabalho. Antes da guerra já havia algumas tendências de conciliação do seu papel familiar com o trabalho fora do lar, uma vez que, devido às condições adversas da Depressão e respectivas necessidades económicas, algumas mulheres casadas tinham começado a procurar emprego.

Naturalmente, as mulheres cujos maridos estavam a combater durante a guerra, eram “three times as likely to work” (Anderson, 1981:5) do que as mulheres que tinham os maridos presentes. As mulheres casadas e mães recentes foram as que menos contribuíram para este

³⁸ “At the wartime peak in July 1944, 19 million women were employed, an increase of 47 percent over the March 1940 level” (Anderson, 1981:4).

esforço de guerra, uma vez que necessitavam de ficar em casa a cuidar dos filhos recém-nascidos (uma consequência do aumento, como já referido, dos casamentos no início dos anos quarenta). “Thus, although the war caused an unprecedented expansion of the female labor force, it was women whose housekeeping and child care responsibilities were lightest who contributed most to that expansion” (*ibid.*).

Os trabalhos administrativos, associados à administração dos esforços de guerra, foram dos mais desempenhados pelas mulheres. Este tipo de trabalho, similarmente visto como patriótico, também foi importante para as mulheres desenvolverem a sua independência económica. De acordo com Helen Hanson, o treino que as jovens mulheres receberam no trabalho de escritório, durante a guerra, providenciou a muitas uma carreira no período pós-guerra, que não teve de ser sacrificada pelos veteranos retornados (2007:16-7).

As mulheres passam a ser melhor remuneradas nos trabalhos considerados pesados e masculinos³⁹, e o mesmo aconteceu também nos trabalhos considerados femininos.

“The wartime system of labor priorities enabled many women to escape the low-paying female-dominated fields of domestic and personal service and to obtain jobs in the burgeoning war industries or in the government” (Anderson, 1981:6).

As mulheres, ao passarem a ter empregos como taxistas, operadoras de fábrica, de manufactura na indústria de construção de guerra, entre outros empregos, anteriormente exclusivos aos homens, começam a recusar trabalhos que consideravam ser mal pagos⁴⁰.

Com tudo isto, as mulheres passam a ganhar mais independência, gerando, assim, uma mudança nos papéis das mulheres americanas, quer no contexto social, quer também no familiar. D’Ann Campbell proferiu que a década de quarenta foi marcada por uma transformação no modo como as mulheres americanas viam os seus papéis, quer públicos, quer privados:

“(…) the meanings of marriage and motherhood were changing for younger woman. Many women still espoused the traditional view ‘what is good for my family is good for me’; nevertheless, younger, better-educated women are seeking less passive, more

³⁹ Nos trabalhos considerados mais pesados, as mulheres, para além de receberem melhor, também recebiam extras.

⁴⁰ Tudo isto levou a que os trabalhos tradicionalmente ocupados por mulheres, tais como empregadas de mesa, de lavandarias e de hotéis, por exemplo, comessem a ter falta de pessoal, o que, conseqüentemente, gerou menos discriminação em relação às empregadas negras, necessárias para preencher esta falta. As empregadas negras também são reflectidas no *film noir*, por exemplo em *Mildred Pierce* (1945) e *The Lady From Shanghai* (1947).

egalitarian, and more emotionally satisfying companionate marriages. Very few women at the time claimed to want independent lives, but the younger generation wanted to adapt the old roles to new personal aspirations. They sought to transform the roles of wife and mother, and to improve the quality of personal relations in the face of disruptive forces – the draft and migration to war centers – as well as new advantages, especially the availability of well-paid jobs and the higher levels of education and personal competence of the younger generation” (1984, apud Hanson, 2007:14-5).

Esta citação é fundamental para percebermos o conceito de mulher independente no *film noir*. Este conceito surge com a necessidade de adaptar os papéis tradicionais às novas aspirações pessoais adquiridas neste período. Os filmes nos quais a mulher independente está presente reflectem, precisamente, todas as mudanças que ocorreram nos papéis das mulheres, sem que isso seja visto como uma ameaça à masculinidade, ou sem que a mulher seja vista apenas como um objecto sexual, como acontece com a figura da *femme fatale*.

A mulher independente continua a seguir os valores tradicionais, o que pode ser evidenciado no facto de esta ser casada ou, então, no final do filme, afirmar uma relação amorosa tradicional desejada. Contudo, procura uma relação/casamento menos passiva e mais igualitária, na qual possa ter um papel activo. Transforma os papéis de esposa e de mãe, em prol de melhorar a qualidade da sua vida privada e também o seu papel na sociedade. Aproveita as novas vantagens trazidas pelo contexto sociocultural, estabelecendo o seu lugar na esfera pública, conquistando, assim, independência.

A mulher independente é central no *film noir*, em torno da qual se constrói a narrativa. Por vezes também domina o ponto de vista do filme e até mesmo a *voice-over*, como é o caso de *Mildred Pierce* (1945). Os filmes com este tipo de mulher têm um aumento da ênfase no “ângulo feminino” (por um lado, devido ao contexto da maior independência e importância da mulher e, por outro, devido a esta passar a trabalhar mais na indústria cinematográfica, afectando também o *film noir*).

Em *Mildred Pierce* (1945), o filme centra-se numa mulher independente, Mildred (Joan Crawford). O filme começa com um assassinato, e Mildred é levada para a esquadra, onde conta a sua história. A partir daqui o filme desenvolve-se em três grandes *flashbacks*. O primeiro, começa na altura em que Mildred se separa do marido, Bert (Bruce Bennett), uma vez que ele não é ambicioso e não tem as posses financeiras que esta deseja. Mas a ambição de Mildred é altruísta, uma vez que tem uma obsessão em proporcionar às filhas uma vida boa, como diz a Bert: “Those kids come first in this house” e “I’m determined to do the best I can for them”. Esta sua obsessão é exacerbada pelo facto da filha mais velha, Veda (Ann Blyth), ser snob e gananciosa, desejando, acima de tudo, uma vida de riqueza e luxúria.

Mildred separa-se de Bert e vai à procura de emprego. Começa a trabalhar como empregada de mesa. Determinada e lutadora, na mira de alcançar uma vida melhor, decide abrir o seu próprio restaurante, com o apoio de Monte (Zachary Scott), com quem se envolve. O esforço de Mildred é recompensado, e consegue construir uma cadeia de restaurantes com sucesso. No entanto, Veda, que quer sempre mais, torna-se cada vez mais fria e calculista, egoísta, e sem qualquer amor pela mãe. A ganância de Veda pela vida de luxo que Monte representa, faz com que Mildred se humilhe e peça a Monte para se casar com ela (mesmo depois de se ter separado dele), de modo a assegurar que a filha continue a viver consigo. Mas o desonesto Monte depressa esbanja o dinheiro que Mildred conseguiu ganhar, e o negócio desta entra em falência. Monte e Veda são amantes, e quando Monte diz que nunca casaria com Veda, esta mata-o, sem arrependimento. Mildred, apesar de saber que a filha a traiu, continua a ser-lhe devota e a fazer sacrifícios por ela, inclusive encobrir o crime e assumir-se como culpada. Contudo, a polícia descobre que a verdadeira assassina é Veda e detém-na. Mildred acaba sem nada, apenas com o conforto de Bert, que nunca deixou de se preocupar com ela.

Ao longo do filme somos conduzidos, através da narrativa *noir*, pela *voice-over* de Mildred, o que confirma a centralidade da figura feminina independente nesta história. O discurso de Mildred é muito diferente do do detective, que apenas se preocupa “with establishing the truth, with resolving the enigma, while Mildred’s story contains complexity and ambiguity, showing a concern for feelings rather than facts” (Cook, 1998:71).

Este filme é representativo das características da mulher independente, forte, trabalhadora e honesta. Mildred é ambiciosa mas apenas em prol das suas filhas, trabalhando duramente para lhes tentar dar a vida que nunca teve. Quando se vê com dificuldades em sustentá-las, não hesita em procurar emprego e trabalhar. Acaba mesmo por conciliar a função de empregada de mesa com a de cozinheira, durante a noite, revelando-se bastante trabalhadora e com uma independência adquirida. A sua força de vontade e determinação, como mulher independente que é, levam-na a atingir o sucesso. A sua energia, robustez e a coragem para avançar com a abertura do seu próprio restaurante fazem dela uma mulher de negócios bem sucedida.

Esta personagem forte e dominante tem apenas um ponto fraco: a sua filha Veda, que projecta todo o mal relacionado com a ambição. Ao longo do filme Mildred vai sofrendo uma transformação, passando de uma mulher mais amena e feminina para uma personalidade mais dura, frígida, e até arrogante, típica de uma mulher de carreira. Esta mudança nota-se na sua

caracterização, uma vez que vai surgindo com o cabelo mais apanhado e com roupas mais formais e menos femininas.

Mildred é uma figura sexualmente ambígua, não revelando uma sexualidade ameaçadora como a *femme fatale*, nem sendo “dessexualizada” como a mulher cativa. O estilo visual do filme transmite-nos essa ambiguidade sexual, por meio dos contrastes entre luz e sombra, na presença do feminino e do masculino. Esta figura feminina é uma mãe que assume o controlo da sua família, e também conquista espaço, habitualmente masculino, no mundo dos negócios. Mostra-se uma mulher independente, que espelha as mudanças e a independência conquistadas pelas mulheres americanas, apropriando o seu papel familiar a um novo papel na esfera social.

The Reckless Moment (1949) é outro filme que contém o exemplo de uma mulher independente, também determinada e que age para proteger a sua filha. No entanto, esta mulher não é trabalhadora, mostrando a sua independência no controlar da sua família, na ausência do marido. Este filme também é centrado na personagem feminina, embora esta não seja detentora da *voice-over*. Existe um narrador externo que introduz a história.

Lucia (Joan Bennett) é uma mulher de classe média, que tem uma vida calma numa vila perto de Los Angeles. Na primeira cena do filme são-nos logo mostradas a força e a determinação desta personagem feminina, quando diz ao namorado desonesto da filha, Ted (Sheppard Strudwick) para não a procurar mais. Quando Ted morre, acidentalmente, Lucia encontra o corpo e, ao sentir que a felicidade da sua filha está ameaçada, decide escondê-lo, pensando que a filha cometera o crime.

Tal como acontece em *Mildred Pierce*, trata-se de um problema dentro da sua família (com a sua filha), que leva Lucia a entrar no mundo *noir*. Ao ser chantageada por Martin (James Manson), Lucia é firme e não se deixa dominar pelo chantagista, que acaba por sentir-se atraído por ela, devido à sua personalidade forte. Quando este tem um acidente mortal, antes de sucumbir confessa que matou Ted, apenas para libertar Lucia e a família de suspeitas.

Lucia é uma mulher independente, pois é forte, determinada, não tendo receio do mundo sombrio e corrupto, e prefere nunca contar nada ao seu marido, lidando sozinha com todos os acontecimentos. Esta mulher lidera todos os elementos da sua família, colocando-os acima de tudo, apoiando-se nos valores tradicionais, apesar da sua independência.

Enquanto a *femme fatale* é vista através do olhar masculino, nestes dois filmes seguimos o desenvolver da história através da perspectiva da figura feminina.

Laurel (Gloria Grahame), em *In a Lonely Place* (1950), também pode ser vista como uma mulher independente. Vive sozinha, trabalha e tem uma personalidade forte, conseguindo

lidar com alguém tão paranóico como Dixon (Humphrey Bogart). É uma mulher elegante, bem vestida, amorosa, possuindo uma sexualidade agradável. Ao mesmo tempo é dura (o que pode ser visto na sua postura com as mãos nos bolsos) e gosta de controlar a sua vida. A relação entre Laurel e Dixon começa por ser uma relação de amizade, na qual surge, depois, o amor. Eles são companheiros, e ambos têm um papel activo dentro da sua relação. A coragem e independência de Laurel são-nos também mostradas pela sua capacidade de decisão em por termo à relação entre eles (devido a Dixon estar cada vez mais paranóico).

O *film noir* também contém alguns casais os quais, em vez de representarem a crise nos papéis do género, tentam minimizar essas diferenças, acomodando uma nova mulher, mais independente, dentro da relação. Há uma semelhança entre os parceiros, como no caso de *The Big Sleep* (1946) e *Dark Passage* (1947), interpretados pelo casal Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Em ambos os filmes ela é uma mulher independente, que tem uma relação de atracção mútua com o protagonista masculino, e o casal “advocates a pleasant sexiness in sexual equality” (Staayer, 1998:155). Isto também reflecte os novos papéis das mulheres americanas que têm de ser adaptados aos existentes, aumentando a independência da mulher e favorecendo a sua igualdade com o masculino.

Em *The Big Sleep* (1946), a história de investigação é descentrada, o objectivo da narrativa é “much more the consolidation of the pair as the ‘Hawksian’⁴¹ heterosexual couple than the resolution of the enigma” e Lauren Bacall “is increasingly played against the *femme fatale* connotations of her character Vivian” (Krutnik, 1998:98). Esta personagem pode ser entendida como uma mulher independente, uma personagem forte e determinada, que mostra uma tentativa de igualdade com o herói masculino, quer dentro do contexto privado, quer do público (representando, assim, os novos papéis das mulheres). A relação entre Vivian e o protagonista pode ser compreendida como uma relação de cooperação, em vez de competição, e em vez de uma relação tão-somente sexual. Neste filme é dada grande ênfase às mulheres, que aparecem em primeiro plano de forma persistente, em vários os tipos de funções, desde a empregada da livraria até à taxista feminina.

A mulher independente, muitas vezes, surge como investigadora. Não como profissional, posição essa ainda reservada aos homens, mas como uma investigadora temporária, gerada por meio de certos acontecimentos e circunstâncias, geralmente para ajudar o homem que ama. Usa a sua nova posição na esfera social para investigar e resolver

⁴¹ Nos seus filmes, Howard Hawks concebeu, persistentemente, um certo padrão de relações heterossexuais, caracterizadas por um “playful eroticism” e uma igualação do homem e da mulher. As mulheres dos seus filmes podem ser entendidas como mulheres independentes.

os enigmas do crime. “The films present female investigative action as concurrent with a negotiation of women’s public and private roles” (Hanson 2007:18).

Existem modificações distintas em relação à típica narrativa do *film noir*, uma vez que neste tipo de filmes, nos quais a mulher independente adquire grande importância, a narrativa requer que esta mulher se transforme em investigadora. Hanson afirma que o papel central desta mulher também lhe dá a agência de avançar e desenvolver a narrativa. A sua personagem é assim determinada e determinante (2007:19).

Usualmente, nos filmes deste tipo, os heróis masculinos envolvem-se em enredos dentro do mundo do crime, que são resolvidos através das ações da personagem feminina, que assume um papel de investigadora ou, pelo menos, num regime de co-operação com ele, registando-se uma partilha da narrativa entre o herói e a mulher independente investigadora. Estas são instâncias de mulheres que, refere Hanson, conduzem a narrativa num “género masculino”, num “espaço genérico masculino” e providenciam uma modificação distinta do *noir* como um modo exclusivamente masculino (2007:25).

Nestes filmes, as mulheres transformam os seus papéis durante a narrativa, adaptando-os mediante a situação. As mulheres independentes são determinadas, inteligentes e astutas, características que lhes permitem assumir diferentes papéis, inclusive o de investigadora.

Vejamos o exemplo de *The Dark Corner* (1946), no qual Kathleen (Lucille Ball) deixa de ser a secretária do detective e passa a ser sua colega de investigação. Bradford (Mark Stevens) é um detective privado que já teve problemas com a justiça, tramado pelo seu ex-sócio Jardine (Kurt Kreuger). Numa noite em que sai com Kathleen, percebe que está a ser seguido e suspeita que tem a ver com Jardine. A partir daí, Kathleen tenta perceber toda a história e ajudar o detective. Kathleen é uma mulher forte, obstinada, e apesar da resistência inicial do detective em envolvê-la nos seus assuntos, continua a persistir até conseguir que este a deixe entrar no mundo *noir* em que se envolveu. Envolvem-se amorosamente, o que contribui, ainda mais, para a determinação desta mulher independente em procurar e encontrar as respostas necessárias para ajudar o detective. Kathleen reforça esta ideia quando diz: “Whatever's done to you is done to me”.

Alguém tenta incriminar Bradford, deixando Jardine, morto, no seu apartamento. Kathleen ajuda-o a encobrir o crime e a limpar todas as pistas (podemos ver aqui também o seu lado doméstico), e depois partem numa busca labiríntica até descobrirem que foi Cathcart (Clifton Webb), dono de uma galeria de arte, que matou Jardine, uma vez que este era amante da sua mulher (mas que tentou incriminar Bradford pois sabia que eram inimigos). Bradford

é, assim, ilibado do assassinato pelo qual era suspeito, acabando ao lado de Kathleen a fazer planos para o casamento.

Bradford é um herói que permanece numa posição de inferioridade ao longo do filme, constantemente angustiado, dizendo, durante a investigação: “There goes my last lead. I feel all dead inside. I’m backed up in a dark corner, and I don’t know who’s hitting me”. Embora o enigma seja erradicado no final, o herói falha em ter uma posição activa (Krutnik, 1998:101). O protagonista masculino contrasta, assim, com Kathleen, que é determinada e tenta ser activa, transmitindo um sentimento positivo. Esta mulher independente eleva constantemente a moral do herói, encorajando-o a agir e sugerindo possíveis soluções. Surte influência de equilíbrio na vida do herói, angustiado e oprimido, ajudando-o a encaminhar a investigação, tornando-se, temporariamente, investigadora para ajudar a provar que o homem que ama é inocente.

Os heróis masculinos são quase sempre condenados por um crime que não cometem, sendo que a verdade é descoberta e o herói libertado da acusação, através da investigação da mulher independente, ou então dos dois em conjunto. A mulher é levada a investigar, motivada pela sua convicção de que o herói está inocente. “By forwarding, and helping to resolve, the detection narrative, the female investigator restores the male character’s position, and he shifts from potential villain to the safe central hero” (Hanson, 2007).

Ao interpretar este papel de investigadora a mulher tem uma grande mobilidade dentro dos espaços urbanos do filme, o que contrasta com a mobilidade limitada do herói (enquanto principal suspeito) e, sobretudo, com o seu aprisionamento, nos casos em que este é preso injustamente, como podemos ver em *Phantom Lady* (1944) e *Black Angel* (1946). Em *Woman on the Run* (1950), o protagonista masculino não está preso, mas está escondido, havendo, portanto, semelhanças com o referido.

Black Angel (1946) mostra-nos uma mulher investigadora, Catherine (June Vincent), cujo marido Kirk (John Phillips) é condenado, injustamente, por assassinar Mavis (Constance Dowling), uma chantagista sedutora. Catherine acredita totalmente nele, iniciando uma investigação por sua conta, para descobrir o verdadeiro assassino e provar que o marido é inocente (mesmo depois de saber que este a traiu com Mavis). A sua primeira pista leva-a a Martin Blair (Dan Duryea), ex-marido de Mavis, que é alcoólico e ainda sofre com a separação. Esta mulher, determinadíssima, muito dura e directa, acusa-o logo de ser o autor do crime. Martin não se lembra do que aconteceu e junta-se a Catherine na sua investigação. Os dois criam uma relação de cumplicidade e entreaajuda e chegam a um possível suspeito, Marko (Peter Lorre), que é dono de um bar. Formam uma falsa dupla de artistas para actuar

no bar e Catherine começa a aproximar-se de Marko, corajosa, com o intuito de descobrir mais sobre ele, deixando-se seduzir. Marko revela-se apenas mais uma vítima das chantagens de Mavis. No final do filme, Martin tem um sonho alucinante e lembra-se que foi ele o assassino, conseguindo salvar Frank mesmo antes de este ser executado, aspecto temporal que contribui para o *suspense* ao longo do filme, uma vez que a investigação é mostrada numa espécie de “corrida contra o tempo”.

Catherine representa, neste filme, uma mulher independente, dura, decidida, que faz o que for preciso para provar a inocência do marido, nem que seja sujeitar-se à sedução de Marko. Move-se como um verdadeiro detective, infiltrando-se no mundo sombrio *noir* à procura de respostas.

No filme *Woman on the Run* (1950), o protagonista Frank (Ross Elliott) é testemunha de um crime e foge de seguida, pois corre perigo de vida. É casado com Eleanor (Ann Sheridan), com a qual tem problemas conjugais e da qual tem estado distante. Escondido, precisa que Eleanor lhe leve os medicamentos, e decide enviar-lhe uma pista, uma vez que esta está a ser vigiada pela polícia. Esta investigadora anda pelas ruas da cidade, à procura de indícios da presença de Frank e a tentar decifrar a pista que este lhe tinha enviado. Nesta investigação é ajudada por Danny (Dennis O'Keefe), que diz ser um jornalista interessado em publicar a história, mas na verdade é o assassino e pretende descobrir onde está Frank para o silenciar. Neste filme, tal como em *Black Angel* (1946), o personagem masculino que ajuda a heroína investigadora, revela-se o assassino procurado. Eleanor é uma mulher independente, afastada da esfera doméstica, que atravessa uma crise matrimonial mas que, no decorrer da sua investigação para entender a pista do marido, relembra vários momentos importantes da vida que tiveram a dois. A investigação levada a cabo por esta heroína, para além de salvar o marido, serve para reafirmar o seu amor por ele.

Neste tipo de filmes, nos quais as mulheres assumem o papel de investigadoras, depois de existir o restabelecimento do herói, a narrativa encerra com a formação ou a reafirmação do casal. Para além da mulher independente percorrer uma aventura, ao investigar no mundo sombrio do *noir*, ela também engloba o romance. A sua posição “as part of the couple resolves any moral jeopardy that her investigation has prompted” (Hanson, 2007:29), bem como justifica a sua motivação. A investigação realizada, girando em torno do herói, permite, ainda, a esta mulher, testar o seu parceiro antes de se entregar ao seu amor e ao casamento.

Em *Deadline at Dawn* (1946), a independente June (Susan Hayward), ajuda o marinheiro Alex (Bill Williams) numa investigação intentada para descobrir o verdadeiro assassino de Edna (Lola Lane) e provar que não foi Alex quem cometeu o crime. Depois de

iniciarem a sua investigação junta-se-lhes um taxista, Gus (Paul Lukas). O mundo onde eles se movem é uma cidade típica do *film noir*, cheia de labirintos, locais sombrios e personagens corruptos. A narrativa vai-se adensando e, no final, estão cinco pessoas a investigar, sendo que June é a única mulher, e que se destaca no seio deles, com ideias inteligentes e astutas. Depois dos caminhos sinuosos que percorrem, não conseguem encontrar o assassino, e a polícia detém Alex. É neste momento que o taxista Gus decide confessar o crime, uma vez que Alex é um homem bondoso demais para ser culpado injustamente. No final do enredo June e Alex reconhecem o seu amor, uma vez que, ao longo da investigação foram-se apaixonando.

June é tipicamente a mulher independente, tendo saído muito nova da sua terra para ir para a grande cidade, uma vez que era ambiciosa, queria ser independente e ter uma carreira de sucesso. Esta mulher transforma-se, temporariamente, em investigadora, para ajudar um inocente que considera ser “such a baby”, mas pelo qual se apaixona. É determinada, com um carácter forte, apesar de também ser meiga, divertida e sentimental. Alex, ao longo da investigação, refere várias vezes “You’re much smarter than me”, o que confirma que é June, como mulher independente, que lidera a investigação.

Spellbound (1945), *High Wall* (1947), *The Second Woman* (1950) e *Vicki* (1953), são outros exemplos onde figuram mulheres independentes que se tornam investigadoras, para provar que o protagonista masculino é inocente dos crimes de que é acusado, motivadas pelo seu amor por ele, amor este que leva a que no final acabem como casais.

Berlin Express (1948) também contém uma mulher independente que, por via das circunstâncias, se torna investigadora. No entanto, o contexto e a narrativa deste filme são diferentes do que tem sido descrito. Lucienne (Merle Oberon) é a secretária de um activista importante, que é raptado, sendo forçada a investigar e a procurar o seu paradeiro, nas ruas de uma Berlim destruída pela guerra. Contudo, Lucienne tem a ajuda de vários outros passageiros que iam no comboio, e não há nenhum romance no filme.

A mulher independente, sendo investigadora ou não, contraria a ideia de uma crise nas relações de género, existente nas histórias *hard-boiled* e nos *film noir* através da figura da *femme fatale*. Como podemos comprovar ao longo dos filmes aqui apontados como exemplos, a mulher independente mostra uma adaptação dos papéis e códigos femininos tradicionais com as novas posições das mulheres na sociedade e a sua independência.

CAPÍTULO III

DOUBLE INDEMNITY: a polaridade entre a mulher fatal e a mulher cativa

‘I killed him for money – and a woman - I didn’t get the money and I didn’t get the woman. Pretty isn’t it?’
Walter Neff em *Double Indemnity* (1944).

Double Indemnity (1944) foi realizado por Billy Wilder, adaptado de um romance de James M. Cain, pelo próprio Wilder em parceria com Raymond Chandler. O director de fotografia do filme é John Seitz, na altura considerado o melhor na Paramount. Este filme é considerado uma das obras-primas do *film noir* e um dos filmes mais influentes de Hollywood⁴², reconhecido, especialmente, pela sua *femme fatale*, considerada a mais malévola, implacável e glacial do período clássico *noir*.

Os filmes *noirs* de Wilder possuem um comentário social satírico, numa desaprovação mordaz do modo de vida americano, que se tornou a sua marca característica. *Double Indemnity* (1944), *Sunset Boulevard* (1950) e *Ace in the Hole* (1951), são filmes que têm um foco público, em que as personagens se movem no contexto social, e a atmosfera *noir* é usada para fazer comentários sociais. Wilder configura as suas personagens para depois as atacar pelas suas falhas.

Double Indemnity, no seu enredo arquetipo *noir* de obsessão pela *femme fatale* e assassinato, contém um ataque astuto ao materialismo e à ganância americana ascendente, no facto de ser o dinheiro a motivação de ambos os personagens principais. Wilder trata a ganância e o fracasso moral dos personagens como representativos de uma condição social generalizada.

Neste filme não existe mistério. Desde o início que sabemos o que aconteceu, para depois seguirmos a preparação, execução e respectivas consequências do crime. Este aspecto faz com que nos centremos mais nos personagens e a narrativa desenvolve-se com clareza ao longo de todo o filme.

⁴² *Double Indemnity* foi indicado a sete óscares: *Best Motion Picture*; *Best Director*; *Best Actress*; *Best Writing, Screenplay*; *Best Cinematography*; *Best Music, Scoring of a Dramatic or Comedy Picture* e *Best Sound, Recording*.

As primeiras imagens de *Double Indemnity* começam com um homem, Walter Neff (Fred MacMurray), um vendedor de seguros, que se dirige ao seu escritório, na Pacific All Risk Company, onde grava uma confissão do seu envolvimento num caso de assassinato e fraude da empresa, dirigida ao seu patrão Barton Keyes (Edward G. Robinson). Deste modo, a narração do filme, feita em *voice-over*, apresenta-se como uma confissão de Walter, enquanto o filme se desenvolve em *flashbacks*. Esta estrutura em *flashback* apresenta-nos a sua história do ponto de vista de um personagem que já sabe como cada cena irá acabar (“I didn’t get the money and I didn’t get the woman”), e que vai fazendo comentários da acção. O discurso visual serve-nos como garantia da verdade, mas o nosso conhecimento das personagens é limitado às percepções e memórias do ponto de vista do herói. Este método permite o foco nas divisões interiores do protagonista, falhas na sua percepção e falta de auto-conhecimento, enquanto, como herói *noir* que é, se debate para impor uma coerência no caos da sociedade e de si próprio.

“It all began last May”, narra Walter, aquando do seu primeiro encontro com Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), quando foi a sua casa para que o marido desta renovasse o seguro do carro. Desde o momento que entra para o interior abafado da casa de Phyllis, com as persianas a reflectirem linhas horizontais nas paredes, num significado ao seu aprisionamento, este herói mergulha no mundo *noir*, sendo enredado na armadilha de uma “spider-woman”, que exala sexo, sedu-lo e tece uma teia de decepção e assassinato e, ao conseguir o que quer, passa a vê-lo tão dispensável como “the male spider who is consumed by his mate after performing the sex act” (Crowther, 1989:134).

A *femme fatale* Phyllis é introduzida numa cena em que aparece no cimo das escadas, num plano contra-picado, que reflecte o poder desta mulher. Aparecendo apenas com uma toalha à volta do corpo, numa imagem poderosa de sensualidade, suscita de imediato o desejo de Walter, que não consegue disfarçar a sua atracção dizendo, de forma insinuante, que o seguro do carro está a acabar e ela poderá não estar “fully covered”. A *voice-over* traduz-nos o seu pensamento: “I wanted to see her again, close, without that silly staircase between us”.

Quando Phyllis desce as escadas, há um close-up das suas pernas, que nos mostra a pulseira que tem no tornozelo. A pulseira funciona aqui como um símbolo fetichista que permanece na memória de Walter (e também na nossa), enquanto a câmara acompanha a sua descida pelas escadas. O filme joga com a sexualidade e sensualidade da mulher, focando-se em algumas partes do seu corpo como objecto de desejo. Durante toda a sequência Phyllis é filmada do ponto de vista da sua sexualidade, e é realçada a contemplação do herói, quando ela coloca batom em frente ao espelho. O espelho representa a duplicidade e o narcisismo

desta *femme fatale*. Indica-nos a sua falsidade e perigo, lembrando que no mundo *noir* nada é o que parece, e que esta mulher não é de confiança. Por outro lado, a independência que a mulher sexual procura surge representada visualmente, envolta num narcisismo egoísta (uma vez que se importa apenas com os seus desejos). Neste filme, e no *film noir* em geral, a mulher “gazes at her own reflection in the mirror, ignoring the man she will use to achieve her goals” (Place, 1998:57).

Phyllis tem uma presença glacial, pálida e com o cabelo loiro, com um aspecto metalizado. Não demonstra ter qualquer tipo de emoções, o seu rosto é gelado, a sua voz e o seu corpo estão sempre rígidos, transmitindo uma imagem de mulher monstruosa que sugere perversidade. O seu discurso é astuto, sabendo como deve falar para cativar Walter, com “clever verbal foreplay” (Crowther, 1989:134). A conversa entre Phyllis e Walter estabelece-se por meio de metáforas sexuais, tal como se pode perceber no diálogo sobre automóveis:

Phyllis: There’s a speed limit in this state Mr Neff, 45mph.

Walter: How fast was I going officer?

Phyllis: I’d say around 90.

Walter: Suppose you get down off your motorcycle and give me a ticket?

Phyllis: Suppose I let you off with a warning this time?

Walter: Suppose it doesn’t take?

Phyllis: Suppose I have to whack you over the knuckles?

Walter: Suppose I burst out crying and rest my head on your sholder?

Phyllis: Suppose you try to putting it on my husband’s shoulder?

Walter: That tears it.

Os protagonistas usam a linguagem com duplo sentido, isto é, como um modo de sedução, e o conteúdo sexual da conversa é subentendido. A *femme fatale* transforma também a linguagem em poder sexual. É um filme que contém muita ironia, quer visual, quer verbal. No final deste primeiro encontro, a *voice-over* de Walter conclui: “It was a hot afternoon, and I can still remember the smell of honeysuckle all along the street. How could I have known that murder can sometimes smell like honeysuckle?”. Na narração de Walter predominam as piadas auto-depreciativas.

Walter é um herói que nos faz lembrar o *private eye*, na sua inteligência e humor, mas é egocêntrico e usa a sua determinação para obter dinheiro e sexo. É um herói afastado do contexto familiar, é solteiro, solitário, e alienado. Esta alienação por si sentida, juntamente com um sentimento de aprisionamento, é experimentada na *mise-en-scène* da companhia de seguros. Estes sentimentos resultam da sua insatisfação com a rotina, e procura uma fuga na sexual Phyllis. Como refere Sylvia Harvey, a possessão de Phyllis, bem como a de qualquer outra mulher no *noir* que funcione como mercadoria sexual é, no mundo dos filmes, tida

como um meio de escape, tentador, do tédio e da frustração de uma existência rotineira e alienada (1998:39-40).

Inicialmente, quando Phyllis aborda a questão de comprar um seguro de acidentes para o marido (sem que este saiba), Walter afirma que já percebeu o jogo dela, indo-se embora, “I knew I had hold of a red-hot poker, and the time to drop it was before it burned my hand off”. No entanto, cedo reconhece, informando-nos através da sua *voice-over*, que “it was just the beginning”. Phyllis aparece em casa de Walter e fala sobre o marido. Define-o como sendo um homem violento, ciumento, que a trata como um objecto, que não a ama mas que também não lhe concede o divórcio. Com toda esta revelação, pretende dar a entender, que a única forma de sair da prisão que é o seu casamento será a morte do marido.

Phyllis: Yes, Walter. He's so mean to me. Every time I buy a dress or a pair of shoes, he yells his head off. He never lets me go anywhere. He keeps me shut up. He's always been mean to me. Even his life insurance all goes to that daughter of his. That Lola.

Percebemos aqui a sua natureza ambiciosa, corroborada quando, finalmente admite, que deseja a morte acidental do marido para receber o dinheiro do seguro. A escuridão quase completa da *mise-en-scène* aumenta o dramatismo da situação, bem como a chuva que cai do lado de fora da janela. É também nesta cena, em casa do herói, que são mostrados momentos de intimidade entre eles. Beijam-se, bebem e fumam (um ritual que significa intimidade), e é-nos sugerido que se envolvem sexualmente, através de uma elipse (o filme retorna momentaneamente ao presente), tão necessária, devido ao Production Code⁴³. Depois da relação sexual, Walter afirma que irá ajudar Phyllis a matar o marido. É realçada aqui a natureza disruptiva do desejo sexual, na figura da *femme fatale*. Phyllis destaca-se, nesta cena, devido ao seu poder, determinação e aura sexual, tornando-se numa imagem de malignidade. A sua presença visual faz, por si só, a afirmação poderosa do desafio e da transgressão que ela representa.

Para além da transgressão que esta representa (por ser uma mulher casada), a *femme fatale* funciona também como um meio do protagonista se identificar com os seus desejos transgressivos e impulsos interiores amorais, uma vez que deseja, com o crime perfeito, defraudar a companhia de seguros. Walter divide-se entre o desejo de transgressão e o medo da castração, e, segundo Evans, o facto de ele a chamar “baby” oferece-lhe uma maneira de

⁴³ “Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown” (Cf. Anexo II).

controlar através da linguagem esta mulher que posa tão esmagadoramente e sofisticadamente uma ameaça (1992:170).

Phyllis aceita que seja Walter a fazer todos os planos para o crime, um modo de fazê-lo acreditar que é ele que controla, quando, na verdade, está a manipulá-lo, num jogo que culminará com a satisfação da sua avareza. “Remote, languidly sensual, she never laughs and rarely shows the merest flicker of a smile or her ivory-hard face” (Evans, 1992:168), agindo meramente por ganância, enquanto Walter (apesar de também ser ambicioso) age por paixão e porque deseja desafiar o sistema. O herói usa o seu conhecimento no mundo dos seguros para planejar o assassinato de forma a receberem uma “double indemnity”.

Mesmo durante o assassinato do seu marido, Phyllis mostra uma calma gélida, e não revela qualquer emoção. Walter, em *voice-over*, comenta que ela foi perfeita, “no nerves, not a tear, not even a blink of the eye”. Todas as suas acções são executadas muito seguramente, demonstrando controlo, mesmo sob pressão. Depois do assassinato, Phyllis é representada, inequivocamente, como uma mulher fálica e castradora, quer no seu desejo pelo dinheiro, quer por desconstruir a família, quer por controlar Walter, reflectindo a ameaça que ela representa à autoridade masculina.

Embora Walter, seduzido e obcecado por Phyllis, colabore avidamente com os seus planos desta para assassinar o marido, é um homem fraco, que mais tarde tenta afastar-se do mundo onde entrou. Depois de cometer o crime que considerava perfeito, o herói começa a ser inundado por sentimentos de culpa e pessimismo: “I couldn’t hear my own footsteps. It was the walk of a dead man”.

O maior receio de Walter é ser descoberto pelo seu patrão, Keyes, que não acreditava que a morte tivesse sido acidental. Acaba por descobrir todo o plano, só não sabe quem tinha sido o cúmplice de Phyllis. “I could feel my nerves pulling me to pieces” relembra Walter.

Cenas depois, Walter encontra-se com Phyllis no supermercado, um cenário com iluminação *high-key*, representando a alienação emocional subjacente a estes personagens. O protagonista tenta convencê-la a desistir da indemnização do seguro para não serem suspeitos, mas a ganância dela é mais forte e diz-lhe “nobody's pulling out” e relembra a Walter que “It's straight down the line for both of us”. Nesta cena, esta *femme fatale* demonstra toda a sua força e, pela primeira vez, desafia directamente Walter, que começa a perceber toda a maldade que ela encerra em si própria e, a partir de então, evita-a.

Seguidamente, o foco muda para Lola, a mulher cativa. A aproximação de Lola e de Walter contribui, ainda mais, para acentuar o arrependimento.

Apesar de não haver um envolvimento amoroso entre Lola e Walter, esta suscita a atracção do herói, atracção esta, porém, muito diferente da sentida por Phyllis. A fragilidade e necessidade de protecção de Lola atraem-no, geram-lhe um sentimento paternal.

Quando vemos Lola e Walter juntos, nas cenas exteriores, há uma associação da mulher cativa à natureza. Lola é meiga, inocente, virginal, contrastando, veementemente, com a sexual Phyllis (manipuladora, ambiciosa e cruel). Esta polaridade que representam também é realçada no facto de Lola, a mulher cativa, oferecer uma relação romântica idealizada, não ameaçada pela sexualidade, enquanto Phyllis, a *femme fatale*, oferece uma relação de castração e ansiedades, que resulta em destruição.

O herói passa, então, a acreditar que a única forma de redenção é através da destruição daquela que o levou a entrar no mundo *noir*, ou seja, da *femme fatale*.

Walter: For the first time, I saw a way to get clear of the whole mess I was in, and of Phyllis too, all at the same time. Yeah. That's what I thought. What I didn't know was that she had plans of her own.

Walter dirige-se a casa de Phyllis, e já sabemos quais as suas intenções. Se no seu primeiro encontro o ambiente na casa desta era quente, cheio de sexualidade, com a luz a entrar pelas persianas agora, no último, o ambiente é sombrio e de total escuridão.

Phyllis vai ficando cada vez mais atroz e esta cena revela a verdadeira femme fatal que é, mortífera e implacável: Para além de matar o marido e de enganar Walter, era amante de Nino (Bryon Barr), namorado de Lola, com o intuito de o manipular para a matar. Walter confronta-a:

Walter: Only you're a little more rotten. You got me to take care of your husband for ya. And then you get Zachetti to take care of Lola, maybe take care of me too. Then somebody else would have come along to take care of Zachetti for ya. That's the way you operate, isn't it, baby?

Phyllis: Suppose it is.

Phyllis dispara sobre Walter, com a intenção de o matar. De seguida, não consegue voltar a disparar (pedindo a Walter que a abrace), e agora é Walter que dispara sobre ela, matando-a. Há uma erotização da morte nesta cena final.

Depois da ameaça de Phyllis desaparecer, Nino volta para Lola. Como mulher cativa, esta ama Nino e, independentemente de este a ter traído, aceita-o de volta, num acto típico. Lola restaura assim a “mulher” como um objecto bom para a ordem patriarcal:

O filme volta ao presente, quando Walter acaba de gravar a sua confissão, e é quando percebemos que Keyes esteve lá a ouvir toda a história (Keyes funcionava como figura patriarcal autoritária, e agora também ele restabelece a ordem). O declínio físico de Walter é uma exteriorização da sua ferida espiritual e, cada vez mais debilitado, acaba por morrer. O herói é triplamente vitimizado, pela mulher fatal, pela sua instabilidade psicológica e pela morte, que se torna tão inevitável para ele como para Phyllis (também devido à moralidade exigida pelo Production Code⁴⁴). Phyllis e Walter acabam num final já previsto por Keyes: “They're stuck with each other and they got to ride all the way to the end of the line and it's a one-way trip and the last stop is the cemetery”.

A sexualidade de Phyllis tem de ser controlada, resultando na sua destruição final. Como refere Claire Johnston:

“In her very impossibility, she offers herself as a vehicle for Neff to test the Law, but the erotic drives she represents must finally, in the *film noir*, become subject to the Law – she must be found guilty and punished” (1998:83).

A destruição da *femme fatale* era ideologicamente necessária, pois Phyllis representava a possibilidade de uma transgressão, que não podia ser contida dentro da ordem patriarcal e da estrutura das relações familiares tradicionais. Tal acontece, quer neste filme, quer na sociedade americana, que via a sexualidade feminina como ameaça aos valores morais e sociais.

⁴⁴ Wilder tinha filmado um final diferente, em que Walter era condenado à morte numa câmara de gás. No entanto, o Breen Office considerou este final uma maneira demasiado controversa de acabar o filme.

CAPÍTULO IV

PHANTOM LADY: a mulher independente investigadora

“(…) from the desperate innocent loose at night in New York City, a city of hot sweltering streets, to the details of threatening shadows, jazz emanating from low-class bars, and the click of high heels on the pavement. The whole *noir* world is developed here almost entirely through *mise-en-scène*”
(Silver&Ward, 1992:226).

Phantom Lady (1944)⁴⁵ foi realizado por Robert Siodmak (o seu primeiro *film noir*), sendo uma adaptação, feita pelo argumentista Bernard C. Schoenfeld, de um romance de Cornell Woolrich, publicado sob o pseudónimo de William Irish. Este filme, lançado em 1944 pela Universal Studios, foi produzido por Milton Feld e por Joan Harrison, antiga assistente de Hitchcock que escreveu alguns argumentos para os seus filmes.

Este filme mostra-nos uma “corrida contra o tempo”, com o suspense que lhe é característico, para salvar o herói, inocente da sua execução, depois de este ter sido enredado numa teia de acontecimentos que o condenam por um crime que não cometeu. A narrativa “sob pressão”, onde o tempo é o factor que mais condiciona os personagens, ganha mais força através da atmosfera expressionista de paranóia ao longo do filme.

É possível considerar o filme como dividido em três grandes partes. A primeira, começa com o herói, Scott Henderson (Alan Curtis), que se dirige a um bar para se abstrair dos seus problemas matrimoniais e acaba por conhecer uma mulher, cuja principal característica é o seu chapéu extravagante. O caminho destas duas personagens (ambas infelizes) cruza-se de uma forma que se revela fatal para o herói. Apesar de não se conhecerem, decidem assistir a um espectáculo juntos, no entanto, sem ficarem a saber o nome um do outro, por sugestão da mulher, “no names, no addresses, just companions for the evening”. Isto pode ser interpretado como um impedimento do controlo masculino sobre a identidade da mulher. Curiosamente, a cantora do espectáculo, Estela Monteiro (Aurora Miranda), apresenta-se com um chapéu igual ao desta mulher. Depois do espectáculo a

⁴⁵ *Phantom Lady* foi um sucesso crítico inesperado, tendo sido até transmitido como uma peça de rádio em “Lux Radio Theatre”, em Março de 1944.

cantora, aborrecida, livra-se do chapéu, recusando-se, a partir de então, em admitir que havia uma mulher com um chapéu igual ao seu⁴⁶.

Quando chega a casa, Scott tem à sua espera o inspector Burgess (Thomas Gomez) e outros dois polícias, que o informam que a sua esposa, Marcella, foi encontrada estrangulada com uma das suas gravatas. Ao explicar onde esteve e também as dificuldades que o seu casamento atravessava tendo, inclusive, pedido o divórcio à mulher arrogante, a mise-en-scène é reveladora do sentido de aprisionamento do herói (que o vai perseguir até ao final do filme). No plano de fundo vemos um grande quadro com a figura da sua mulher, reforçando o aprisionamento, e também o poder que esta possui sobre o herói, mesmo depois de morta.

A cena posterior, que se passa no dia seguinte, apresenta-nos a heroína do filme, Carol Richman (Ella Raines), secretária de Scott, a quem este trata por “Kansas”. Enquanto no romance Carol era a namorada do herói, no filme aparece como sua secretária, numa representação (positiva) da mulher independente dos anos quarenta. Ficando a saber do assassinato de Marcella através do jornal, mostra-se preocupada e transtornada com o sucedido, sugerindo-nos, desde logo, que os sentimentos que nutre por Scott, transcendem a esfera do profissional. No entanto, Carol é uma mulher independente, forte o suficiente para gerir sozinha o escritório (apesar da sua total independência estar limitada pelas ordens que Scott lhe deixa no gravador, o que podemos interpretar com um significado da ideologia patriarcal), transmitindo a sua capacidade profissional. Scott está com a polícia, para comprovar o seu álibi que acha ser sólido, uma vez que, apesar de não saber nada sobre a misteriosa mulher, tem várias testemunhas do seu encontro. Estranhamente, todas as testemunhas negam ter visto o herói acompanhado por uma mulher com um “crazy heat”, e então o seu álibi falha, tornando a mulher do chapéu “phantom lady”, e o herói é acusado como principal suspeito.

É-nos mostrado um mundo de aprisionamento e vitimização, exacerbado pelo julgamento de Scott, que é condenado à execução. Siodmak apresenta-nos o julgamento de uma forma invulgar, nunca mostrando Scott nem nenhum dos participantes do julgamento. As imagens mostradas são apenas da audiência e das notas escritas pelo estenógrafo, enquanto se ouvem partes do julgamento e das respostas de Scott, que é desacreditado por não saber nada sobre a mulher com quem esteve. Nas imagens mostradas, da audiência, a câmara foca-se em Carol e em Burgess (que a observa atentamente). O facto de não vermos Scott faz com que ele se torne “a ‘structural absence’ whose place at the centre of the narrative is assumed by

⁴⁶ Esta cantora era reconhecida pelos seus chapéus únicos e extravagantes.

Carol” (Walker, 1992b:113). Esta sequência do julgamento serve como uma transição de Scott para Carol enquanto protagonista, uma vez que, a partir daí, a narrativa centra-se na personagem de Carol (a mulher independente).

Com esta transição inicia-se a segunda parte do filme, caracterizada por um Expressionismo notável, na qual Carol assume a posição de investigadora e mergulha no mundo *noir*. Quando visita Scott na prisão, a atitude deste é de derrotismo e de passividade⁴⁷, e acha que é inútil continuar a tentar provar a sua inocência, “assaulted by doubts about his memory and his identity and almost wishing his own destruction” (Spicer, 2002:113). Carol contrasta com Scott, sendo, de forma exímia, a figura dinâmica do filme. Ela encoraja-o, “you’ve got to fight”, e decide, determinada, investigar por ela própria, para tentar provar a inocência deste.

Tentar provar a inocência de Scott implica encontrar a “phantom lady”. Carol avança para o mundo sombrio *noir*, obstinada em encontrar pistas para desvendar o enigma, mergulhando numa sociedade corrupta (com a qual contrasta). Esta exploração do submundo resulta numa série de “descending spirals into hell” (Higham&Greenberg, 2006:29), numa poderosa atmosfera de sordidez e violência.

New York é recriada em estúdio pelos directores de arte John Goodman e Robert Clatworthy, mostrada quase sempre durante a noite ou com um calor excessivo, ajudando ao sentimento claustrofóbico *noir*. A atmosfera é consideravelmente realista, que joga com uma iluminação e composição intensamente expressionistas. O realizador usa ângulos inclinados e iluminação *chiaroscuro*, de grande contraste, enquanto esta mulher independente se move pela cidade. “Behind the suave apartment blocks, Siodmak is telling us, there is a world waiting to pounce in: at the gates of the respectable, the jungle is already thrusting upwards” (*ibid.*). O poderoso estilo visual faz da cidade um sítio cruel e impiedoso, quase como uma força maligna.

É interessante percebermos a forma como a mobilidade feminina contrasta altamente com o aprisionamento estático do herói masculino. Carol move-se livremente pela cidade, mostrando o poder e a importância que a figura feminina adquire neste filme, podendo fazer-se uma associação com a força que as mulheres ganhavam dentro da sociedade americana.

Carol começa por ir várias vezes ao bar, no qual fica toda a noite a observar e intimidando, com o olhar, o barman que deu um falso testemunho. Carol apropria o que as feministas chamam “the male prerogative of the look” ao ponto de a sua vítima se tornar

⁴⁷ É um herói típico da ficção de Woolrich, na qual os homens são vítimas, essencialmente passivos, aprisionados e quase impotentes para resistir ao seu destino.

nervosa e perseguida (Walker, 1992b:113). No final da noite a protagonista persegue o barman, numa sequência expressionista pelas ruas sombrias e molhadas da cidade. A atmosfera de perigo e violência latente é reforçada pelo som dos passos nas ruas desertas, especialmente os saltos de Carol, que ecoam de forma perturbadora. Ao ver que a mulher mantém-se sempre firme, o barman decide confrontá-la, admitindo que foi subornado. Alguns homens, na rua, ouvem a discussão e decidem intervir para a proteger, provocando a fuga do barman, que acaba por ser atropelado. Omitindo a intervenção destes homens, ficamos com a sensação de que esta mulher teria sido dura o suficiente para lidar sozinha com o barman, mostrando a força da mulher independente e um desvio dos padrões tradicionais, isto é, uma aceitação da possibilidade de a mulher ser forte e autónoma.

O inspector Burgess reaparece, interrogando Carol acerca do incidente com o barman:

Burgess: Why did you follow him?

Carol: Maybe I needed the exercise.

Burgess: Try the central park next time, the air is better.

Carol: I don't have to tell you anything!

Este diálogo entre os dois mostra a ironia de Carol, e a sua capacidade para o “jogo verbal”, remetendo-nos para a linguagem do private eye e respectivas disputas verbais. A última frase é proferida num tom muito alto, mostrando o carácter forte que esta figura feminina possui. Nesta cena, também percebemos que veio de “Kansas” para trabalhar na grande metrópole, que vive sozinha e tem grande independência. Estes aspectos acentuam, mais uma vez, esta figura da mulher independente e capacitada para agir enquanto investigadora.

Burgess oferece-se para ajudar na investigação de Carol, de forma não oficial, uma vez que está convencido que Scott é inocente, servindo-se do argumento que apenas alguém muito tolo, ou então, inocente, daria um álibi tão fraco e difícil de provar. Contudo esta ajuda é “double-edged”, como observa Michael Walker. Embora dê a Carol uma assistência valiosa, Burgess também supervisiona a sua investigação, como se o filme nos quisesse dizer que uma mulher não deve ir mais longe sozinha (1992b:114).

No entanto, na assumpção do pressuposto que não era permitido à mulher ir “mais longe sozinha”, o modo com esta figura feminina agiu e os traços de personalidade que revelou até aqui, são significativos de uma mulher independente, forte e trabalhadora, que não é definida como ameaça sexual, mas sim adaptada dentro do contexto masculino, aspecto este não reconhecido por muitas discussões críticas.

Carol vai assistir ao espectáculo musical para tentar obter informações através do baterista Cliff (Elisha Cook Jr.), que também mentiu sobre a “phantom lady”. Vestida com um vestido preto justo, meias de rede, jóias exageradas e maquilhagem acentuada, senta-se na primeira fila, insinuando-se a Cliff enquanto mastiga pastilha elástica de forma provocadora.

Cliff leva-a a uma “jam session”⁴⁸, numa cave degradada, num ambiente de fumo e de álcool. Esta cena é a mais notável do filme, definida por Tom Flinn como “one of the most effective bits of cinema produced in the Forties”, na qual “Siodmak gives full rein to his expressionistic propensities in a rhythmically cut riot of angles” (1999:39). Carol está, sedutoramente, sentada em frente a Cliff, que intensifica a batida à medida que o seu desejo sexual aumenta, intensificando-se também a composição e a edição, numa atmosfera infernal em que a iluminação e os ângulos frenéticos e delirantes mostram um Expressionismo extravagante, explorando os poderes fálicos dos instrumentos. O solo de bateria de Cliff é uma poderosa metáfora sexual, e este tem um orgasmo quase explícito.

Esta “jam session” convida a pensar na presença do Jazz no *film noir*, uma vez que é um elemento presente em vários filmes. Há uma associação do Jazz com o Expressionismo, uma vez que também o Jazz tinha fontes no submundo, criando-se uma relação entre este e a violência urbana. A natureza de improvisado e as qualidades afectivas do Jazz eram bastante compatíveis com o Expressionismo, com a sua procura por “deeper meanings” e até por segredos na alma em estados inconscientes e drogados (Porfirio, 1999:177)⁴⁹. Os expressionistas são grandes exploradores da associação popular do Jazz com a morte, com as drogas e com o sexo, e isso também acaba por influenciar o *film noir*⁵⁰.

Depois da “jam session” seguem para o apartamento de Cliff, e Carol tenta saber informações, ao mesmo tempo que tenta resistir aos seus avanços sexuais, que considera repugnantes. Consegue fazer Cliff confessar que foi subornado, mas este descobre as suas verdadeiras intenções, sucedendo-se uma luta entre os dois, num cenário expressionista *noir*, iluminado apenas por um pequeno candeeiro e um sinal néon que pisca na rua. A determinação e coragem de Carol continuam a ser realçadas, quando consegue fugir daquele local repugnante.

⁴⁸ Improvisação de Jazz com outros músicos, muito popular em New York durante os anos quarenta e cinquenta, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial.

⁴⁹ A cena na cave já existia no romance, sendo Woolrich o mais expressionista da escola *hard-boiled*. A cena é usada por este autor para captar o erotismo quer das drogas quer do jazz.

⁵⁰ Como podemos ver, por exemplo, em *D.O.A.* (1950), onde o Jazz surge associado ao sexo e à morte, ou em *The Blue Dahlia* (1946), onde o Jazz se associa aos distúrbios mentais.

A cena seguinte continua no mesmo cenário, agora com um homem misterioso que visita Cliff, e o condena por ter falado demais, dizendo: “She was magnificent. She loathed you but she went with you. She would have humiliated herself to make you talk”. Até este homem é capaz de reconhecer a determinação de Carol, em ser bem sucedida na sua investigação. Percebemos, então, ser o homem que subornou as testemunhas. Enquanto discursa sobre usar as suas mãos para fazer o bem ou o mal, a iluminação *chiaroscuro* destaca apenas as suas mãos, iluminadas num ambiente coberto de sombras e escuridão, que avançam para estrangular Cliff, provando que este homem é o verdadeiro assassino.

Carol visita Scott na prisão, que lhe pergunta se ela está apaixonada por alguém, ao que ela responde com o silêncio, um sinal que pode ser interpretado como anuimento, seguindo-se o diálogo:

Scott: Who is he?

Carol: My boss.

Scott: Your boss? Uau, that was quick. I don't even know you have another job.

Carol confirma, assim, o seu amor por Scott, amor esse que também lhe serve de motivo para a investigação. Mais uma vez enfatiza-se a ideia de que enquanto Scott ainda continua passivo e impotente, Carol é activa (a favor deste), e tenta exonerá-lo. Muitas discussões críticas argumentam que o romance é o elemento que impede que a mulher não seja tão bem sucedida no papel de investigadora, como o é o herói masculino. Contudo, a investigação conduzida por esta personagem feminina não está em desacordo com o seu desejo romântico, mas sim, faz parte dele e não dificulta a sua investigação; pelo contrário motiva-a ainda mais, dando-lhe mais alento. Esta tese pode ser generalizada às figuras femininas investigadoras (e independentes).

Ainda na prisão, é-nos introduzido Jack Marlow (Franchot Tone), amigo de Scott e que veio da América do Sul. Mas esta é uma falsa introdução, uma vez que se trata do mesmo homem que anteriormente tínhamos percebido como o assassino. Começa assim a terceira, e última parte, na qual o *suspense* é criado pelo facto de, enquanto espectadores, possuímos mais informação do que os personagens, sabendo, de antemão, que Jack é o assassino e que representa uma potencial ameaça.

Jack junta-se a Carol na investigação, fingindo estar disposto a ajudá-la. No entanto, é sinistro e perturbador, havendo uma ênfase nas mãos “inquietas” deste artista (ligada directamente ao facto de ser um assassino que estrangula as suas vítimas), que nos sugere que poderá ser violento, com impulsos interiores que não consegue controlar.

Ambos vão até à fabricante dos chapéus e, através da simpatia de Carol, a empregada acaba por revelar que fez uma cópia do chapéu (exclusivo da cantora), indicando para quem. Chegam, assim, até Ann Terry (Fay Helm), a “phantom lady”, que devido à morte do seu noivo está perturbada psicologicamente. Carol, servindo-se da sua astúcia, consegue encontrar as palavras certas para lidar com ela, apelando ao seu lado feminino, falando “de mulher para mulher”. Ann, depois de se identificar com Carol (no sentimento de perda do homem amado), entrega-lhe o chapéu extravagante, que servirá de prova à inocência de Scott.

Em ambos os casos, foram as palavras e gestos de Carol, enquanto *mulher*, que levaram a um resultado positivo da investigação, crucial para obter a derradeira prova da inocência de Scott. Servindo-se do tacto e de uma simpatia que não é característica dos heróis masculinos investigadores, Carol prova, definitivamente, que o seu lado feminino, e os sentimentalismos que lhe estão associados, não dificultam a sua função enquanto investigadora. Pelo contrário, em algumas situações, como se confirma no filme, é uma mais-valia a ser aproveitada.

Já com o chapéu em sua posse, Carol vai para o estúdio modernista de Jack. Quando a heroína descobre a mala que tinha deixado no apartamento de Cliff, e que o incrimina como assassino, Jack é assumido como vilão. É um vilão que está associado ao “mad artist”, sendo “afflicted with delusions of grandeur, migraine headaches, and overly emphatic hand gestures” (Flinn, 1999:39). Depois de este lhe confessar os crimes, intenta estrangulá-la com uma gravata, mas Carol é salva pela chegada de Burgess, mesmo no último momento, típico de uma narrativa de *suspense*. Jack, perturbado, salta pela janela em direcção à morte. Nota-se nesta cena uma tentativa de não colocar todo o poder na figura de Carol, tendo esta, mesmo sendo uma mulher independente, que ser salva por um homem.

Podemos entender a presença de Burgess, e depois de Jack, enquanto ajudantes da investigação de Carol, como uma tentativa de limitar o poder da figura feminina e, também, como uma tentativa de mostrar que a mulher precisa de ser ajudada. Esta operação ideológica acontece em todos os filmes deste tipo. No entanto, a protagonista de *Phantom Lady* é o melhor exemplo de mulher independente investigadora, uma vez que, apesar de ser engendrada uma tentativa de controlo por parte de ambos os personagens masculinos, nunca perde a centralidade e o protagonismo, destacando-se, entre todos. Há uma sugestão continuada, por parte do filme, em mostrar várias situações que representam o poder e a independência de Carol, provando-nos que esta figura feminina é forte o suficiente para agir sozinha e conseguir ter sucesso. O destaque e a importância dada à figura feminina, neste filme, apesar do controlo que os homens possam tentar exercer sobre ela, são também

confirmados quando o filme lhe atribui a posse da prova que resolve o enigma, e liberta o herói masculino. Nos restantes filmes este aspecto não é tão claro, uma vez que nos é mostrada uma igualdade narrativa entre o personagem feminino e o masculino. Mas, mesmo que a independência e as capacidades da figura feminina deste tipo não sejam tão explícitas como neste filme (devido à referida igualdade narrativa) as significações que podem ser retiradas são semelhantes.

O género da personagem não a impede de investigar, e esta mulher investigadora move-se no mundo *noir* como um verdadeiro detective, reconstituindo os passos de Scott, procurando pistas, interrogando os outros personagens, interpretando vários papéis diferentes ao longo do seu percurso narrativo (secretária, investigadora e até prostituta) e adaptando-se mediante o que as situações lhe exigem. É-lhe atribuída e reconhecida a independência, de tal forma que esta heroína “enters the *noir* world in the same manner as a hero (...)” (Walker, 1992a:19).

Neste filme, a identidade masculina é, quer explorada, quer consolidada, através das acções da mulher investigadora. De acordo com Walker, a caracterização positiva de Carol é um correctivo importante à contrária posição convencional *noir* de que as mulheres são perigosas (1992b:115). Esta heroína enfatiza que é possível a narrativa englobar o romance sem ser nos extremos da mulher fatal ou da mulher cativa, sem ameaçar ou entediar o herói com a domesticidade.

A cena final do filme tem lugar no novo escritório de Scott, no qual trabalha novamente Carol como sua secretária. Quando esta ouve as instruções deixadas por ele no gravador, entre essas está um pedido de casamento bastante singular:

Scott: Hello, Kansas. Renew my membership in the Architects and Engineers Association, and call Mason Follett, the contractors, and make an appointment with them for tomorrow morning... Uh, uh, uh, don't hang up. You know you're having dinner with me tonight, and tomorrow night, and the next night, and then every night, every night... every night...

Embora alguns críticos interpretem este tipo de desfecho como uma forma de se mostrar o poder da autoridade patriarcal e, ainda, o romance como um factor impeditivo de a mulher conseguir igualar o protagonista masculino, o ângulo feminino e a posição feminina evidenciados neste filme, permitem que quer a investigação do crime, quer o romance, sejam resolvidos. Neste tipo de filmes, em que a protagonista é a mulher independente investigadora, o romance continua presente, mas mostram-nos uma maior igualdade de papéis

entre os parceiros, reflectindo, como já referido, uma aceitação e uma adaptação dos novos papéis das mulheres americanas, mais independentes.

CONCLUSÃO

Apesar de existir um reconhecimento crítico do seu período de existência e da sua importância, as discussões em torno do *film noir* permanecem. Ao tentar aplicar a teoria à sua compreensão, os discursos críticos focam-se na natureza essencial do *film noir*. Há um debate contínuo sobre as convenções e princípios definidores do *film noir*.

Ao contrário do cinema de autor, no qual se realça o diferente, no criticismo *noir* procura-se o que há em comum. São colocadas questões como: O que define o *film noir*? A que categoria pertence? Quais os filmes que constituem o seu *Corpus*? Quais as características que o identificam?

Depois de contestar o *film noir* como um género, principalmente porque a determinação de um género obriga a que haja uma definição e descrição exaustiva do mesmo, através da selecção e do reconhecimento de certas características e convenções, e sabendo que o *film noir* durante o seu período clássico não estava reconhecido, e que, portanto, seria impossível defini-lo como tal, considero que o *film noir* se revela como uma categoria transgénica, isto é, acomoda características de vários géneros já existentes.

Depois de se analisar o estilo visual, apesar de principal no *film noir* e reconhecido por quase todos os críticos, este não é suficiente para definir o *film noir*, uma vez que é constituído por elementos já existentes, ou melhor, que não são exclusivos do *noir*. Ao longo deste trabalho verificou-se que o estilo visual é um dos principais elementos do *film noir*, mas que só se converte em “estilo *noir*” quando conjugado com outros elementos, nomeadamente os narrativos e, também, com as temáticas representadas no *film noir*. Segundo o meu ponto de análise, o *film noir* evidencia-se pela sua sensibilidade, transmitida pelo estilo *noir* (definido no capítulo um), da qual fazem parte sentimentos tais como o pessimismo, a alienação, a ansiedade, a ambiguidade moral, a obsessão, a paranóia e o fatalismo. É a junção desta sensibilidade com a sua característica transgénica que faz o *film noir* abraçar filmes tão diversos.

O *film noir* é um movimento multiforme, com influências artísticas, históricas e socioculturais, as quais também contribuem, sobremaneira, para a sua característica transgénica. A sua análise e discussão têm de envolver uma consideração dos contextos históricos e económicos em que os filmes foram produzidos. Desde as memórias da Depressão, às restrições do Production Code, à Segunda Guerra Mundial, aos problemas no pós-guerra, até ao medo do comunismo, tudo isto contribuiu para criar um mundo *noir* de ambiguidade moral, alienação e fatalismo. O *film noir* é, assim, uma expressão da sociedade

americana, num determinado período de tempo. Mas mais do que um reflexo da sociedade, trata-se de uma visão crítica da mesma.

Os filmes apresentam cenários de hostilidade sexual, perturbações psicológicas e desajustamento social. A afirmação individual é feita através do crime, numa visão invertida do *American Dream*.

“The dominant world view expressed in *film noir* is paranoid, claustrophobic, hopeless, doomed, predetermined by the past, without clear moral or personal identity. Man has been inexplicably uprooted from those values, beliefs and endeavors that offer him meaning and stability, and in the almost exclusively urban landscape of *film noir* (in pointed contrast to the pastoral, idealized, remembered past) he is struggling for a foothold in a maze of right and wrong. He has no reference points, no moral base from which to confidently operate. Any previous framework is cut loose and morality becomes relative, both externally (the world) and internally (the character and his relations to his work, his friends, his sexuality). Values, like identities, are constantly shifting and must be redefined at every turn. Nothing – especially women – is stable, nothing is dependable” (Place, 1998:51).

O herói *noir* é um anti-herói. Como diz Major Calloway em *The Third Man* (1949): “the world doesn’t make any heroes anymore”. Ele pode ser um private eye que se move no submundo, um criminoso que, geralmente, é seduzido por uma mulher e levado ao crime, ou então, um inocente, vítima do destino. O *film noir* é um mundo masculino, que gira em torno dos problemas de definição da identidade masculina. A crise de masculinidade é reconhecida como um dos grandes temas *noir*, e está relacionada com a alteração nos papéis de género, durante a guerra.

Contudo, verifica-se que as mulheres são centrais à intriga do *film noir*. Elas são “mulheres num mundo de homens”, que deixam uma marca significativa. Analisar a mulher no *film noir* é um contributo para compreender o lugar das mulheres dentro da produção cultural. A guerra e conseqüente pós-guerra, foram importantes para a mudança social, mudança essa que afectou o *status* das mulheres e o desenvolvimento dos valores familiares.

Devido à sua exclusão do regime masculino, a mulher tem de ser situada em termos de “oposição a”, “co-operação com”, ou “objecto da trajectória de auto-definição do herói”.

Ao longo deste trabalho procurei abordar, por um lado, a polaridade entre a mulher fatal e a mulher cativa, polaridade essa indiscutivelmente reconhecida e, por outro, a mulher independente, um tipo de figura ainda pouco explorada.

A *femme fatale* pode ser vista como uma expressão das ansiedades masculinas em relação à crescente independência das mulheres na sociedade. Essas ansiedades estão reflectidas na sexualidade transgressiva dessa mulher, que tem de ser reprimida, para não ameaçarem a ordem patriarcal. Há uma visão misógina que a coloca como geradora da alienação e da destruição do homem e, também, como uma figura destruidora dos valores familiares.

A mulher cativa é o oposto à *femme fatale*, sendo uma figura doméstica e inocente. Esta figura feminina tem uma relevância muito menor ao longo do *film noir*, aparecendo como redentora do herói e como uma figura através da qual a ordem patriarcal é reposta. Embora a mulher cativa tenha sido eternizada no cinema clássico de Hollywood, devido aos seus valores familiares, no *film noir* é a *femme fatale* que se destaca e, mesmo acabando destruída, é ela que fica na nossa memória.

Para além destes dois arquétipos da figura feminina, no *film noir*, existe alguma variedade de outros papéis femininos.

Depois das reflexões em torno da literatura, bem como da análise de uma vasta filmografia (Cf. I), assumo a tese de que a “mulher independente” é um terceiro tipo de figura feminina notável no *film noir*.

A “mulher independente”, que, normalmente, assume a função de investigadora, no *film noir*, surge como uma representação da independência feminina nos anos quarenta. Esta mulher não é redutível à sua sexualidade, como as anteriores. É uma tentativa de integração dos novos papéis activos da mulher e da independência por esta alcançada, num meio tipicamente masculino, regulado pela ordem patriarcal.

Pode ser argumentado que os filmes onde as mulheres independentes figuram são “marginais” para o cânone do *film noir*, mas é, precisamente nas suas margens, que os múltiplos contextos, fontes, afiliações, inter-textos, influências e personagens do *noir* se tornam evidentes (Hanson, 2007:32).

Double Indemnity (1944) e *Phantom Lady* (1944) são filmes que contêm claros exemplos dos três tipos de figura feminina abordados.

Double Indemnity contém um herói típico *noir*, cuja destruição foi causada pelos seus desejos transgressivos relacionados com a *femme fatale*. A sua obsessão com a sexualidade desta mulher leva-o a entrar no mundo sombrio *noir*. Há que realçar que a *femme fatale*, mais do que causadora da transgressão do herói, representa uma possibilidade da transgressão. Podemos perceber isso neste filme, no qual não é tanto Phyllis (mulher fatal) que leva o herói a transgredir, mas sim quem lhe dá a possibilidade de o fazer. Isto é reconhecido pelo próprio

Walter, quando afirma que, já antes de conhecer Phyllis, desejava defraudar a companhia de seguros e derrotar o sistema. Este desejo é comum a vários heróis *noir*. Walter não é apenas um.

A *femme fatale*, como verificamos na análise deste filme, perpetua o mito de uma mulher sexual, castradora e feminina, mas, por outro lado, a sua sexualidade transgressiva representa uma tentativa (que podemos entender como positiva) de desafiar a integração feminina na ordem patriarcal estabelecida, recusando-se a ser oprimida e definida dentro da instituição familiar conservadora.

Em *Double Indemnity* a história tem uma clara estrutura de duas partes: primeiro a história da tentação do herói, que acaba por levá-lo ao acto da transgressão, por meio da *femme fatale* e, em segundo, a história do conflito entre o herói e as forças da lei (internas e externas), em que aparece a mulher cativa como a possibilidade da redenção. Este é, assim, um filme onde também podemos verificar o papel da mulher cativa, enquanto restauradora da ordem, numa antítese à *femme fatale*.

Em *Phantom Lady* podemos observar a mulher independente investigadora, como o melhor exemplo para representar o terceiro tipo de figura feminina considerada nesta dissertação. Carol é uma mulher muito independente e determinada, que nos revela, através do *film noir*, uma aceitação e integração das mulheres americanas nos novos papéis sociais. É, ainda, a prova de que é possível conciliar o romance com o papel de investigadora, e que é possível, também nas relações amorosas, existir uma igualdade entre a posição da mulher e a do homem. Neste filme é ainda sugerido que o “ângulo feminino” pode revelar-se um instrumento útil na investigação e não um obstáculo, como muitos críticos afirmam.

The seductive power of the “noir-mystique” has persisted to the present day. The less that is explained, the more there is that attracts: this is the basis of its seduction.

(Krutnik, 1991:28)

BIBLIOGRAFIA⁵¹

Abrams, Jerold J. (2006). "From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir". In Conrad, Mark T. (Ed), *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, pp. 69-88.

Anderson, Karen (1981). *Wartime Women: Sex Roles, Family Relations, and the Status of Women During World War II*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Ballinger, Alexander & Graydon, Danny (2007). *The Rough Guide to Film Noir*. London: Rough Guides.

Biesen, Sheri Chinen (2005). *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore, Maryland. The Johns Hopkins University Press.

Borde, Raymond & Chaumeton, Étienne (1955a). "Towards a Definition of *Film Noir*". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 17-25.

Borde, Raymond & Chaumeton, Étienne (1955b). *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. Translated from the French by Hammond, Paul (2002). San Francisco: City Lights Books.

Britton, Andrew (1992). "The Lady From Shanghai". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 213-221.

Buchsbaum, Jonathan (1992). "Tame Wolves and Phoney Claims". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 88-97.

Cain, James M. (1989). *Double Indemnity*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

Cameron, Ian, (Ed.) (1992). *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista.

Cardoso, Abílio Hernandez (2001). "Subjectividade, Desejo e Morte no *Film Noir* Americano". In Vilas-Boas, Gonçalo & Sampaio, Maria de Lurdes (Orgs), *Crime, Detecção e Castigo – Estudos sobre Literatura Policial*. Porto: Granito Editores e Livradores, pp. 107-117.

Chartier, Jean-Pierre (1946). "Americans are also Making Noir Films". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 21-23.

Chopra-Gant, Mike (2005). *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. London: I. B. Tauris.

Conrad, Mark T., (Ed) (2006). *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

⁵¹ Note-se que as referências bibliográficas utilizadas no texto mencionam sempre a data das edições consultadas, as quais nem sempre coincidem com as edições originais.

- Cook, Pam (1998). "Duplicity in *Mildred Pierce*". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 69-80.
- Crowther, Bruce (1989). *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Damico, James (1978). "Film Noir: A Modest Proposal". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 95-105.
- Dickos, Andrew (2002). *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Dixon, Wheeler Winston (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Durgnat, Raymond (1970). "Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 37-51.
- Erickson, Tood (2006). "Kill Me Again: Movement becomes Genre". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 307-329.
- Evans, Peter W. (1992). "Double Indemnity". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 165-173.
- Ewing, Dale E. (1988). "Film Noir: Style and Content". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 73-83.
- Farber, Stephen (1974). "Violence and the Bitch Goddess". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 45-55.
- Flinn, Tom (1972). "Three Faces of Film Noir". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 35-43.
- Frank, Nino (1946). "A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 15-19.
- Gledhill, Christine (1998). "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 20-34.
- Grist, Leighton (1992). "Out of the Past". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 203-212.
- Hanson, Helen (2007). *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Harvey, Sylvia (1998). "Woman's Place: The Absent Family of *Film Noir*". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 35-46.
- Herederó, Carlos F. & Santamarina, Antonio (1996). *El Cine Negro: Maduración y Crisis de la Escritura Clásica*. Barcelona: Paidós.

Higham, Charles, & Greenberg, Joel (1968). "Noir Cinema". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 27-35.

Hirsch, Foster (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press.

Hollinger, Karen (2006). "Film Noir, Voice-over, and the Femme Fatale". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 243-259.

Hughes, Howard (2006). *Crime Wave: The Filmgoers' Guide to the Great Crime Movies*. New York: I.B.Tauris.

Hughes, Lloyd (2005). *The Rough Guide to Gangster Movies*. London: Rough Guides, Ltd.

Jacobowitz, Florence (1992). "The Man's Melodrama". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 152-164.

Johnston, Claire (1998). "Double Indemnity". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 89-98.

Kaplan, E. Ann (Ed), (1998). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute Publishing.

Kerr, Paul (1979). "Out of What Past? Notes on the B Film Noir". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 107-127.

Kracauer, Siegfried (1966). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: University Press.

Krutnik, Frank (1991). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.

Kuhn, Annette (1985). *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge.

Leitch, Thomas (2004). *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.

Losey, Joseph e Colaboradores (1969). *Censura e Cinema*. Lisboa: Dom Quixote.

Lourenço, Isabel M. (2005). *The Maltese Falcon e The Killers: da Afirmação à Fragmentação da Masculinidade*. Tese de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Maltby, Richard (1992). "The Politics of the Maladjusted Text". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 39-48.

Marling, William (1995). *The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler*. The Athens, Georgia: University of Georgia Press.

Martin, Angela (1998). "Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over': The Central Women of 40s Films Noirs". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 202-228.

- Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. London: Greenwood Press.
- Miller, Toby & Stam, Robert (2000). *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Monaco, Paul (1976). *Cinema & Society: France and Germany during the Twenties*. New York: Elsevier.
- Muller, Eddie (1998). *Dark City: The Lost World of Film Noir*. New York: St Martin's Griffin Press.
- Muller, Eddie (2001). *Dark Cities Dames: The Wicked Women of Film Noir*. New York: Regan Books and Harper Collins.
- Naremore, James (1998). *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Los Angeles: University of California Press, Ltd.
- Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Nevins, Francis M. (1999). "Translate and Transform: from Cornell Woolrich to Film Noir". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 137-157.
- Oliver, Kelly & Trigo, Benigno (2003). *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ottoson, Robert (1981). *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*. Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, Inc.
- Palmer, Barton R. (1994). *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. New York: Twayne Publications.
- Place, Janey & Peterson, Lowell (1974). "Some Visual Motifs of Film Noir". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 65-75.
- Place, Janey (1998). "Women in Film Noir". In Kaplan, E. Ann (Ed), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 47-68.
- Porfirio, Robert G. (1976). "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 77-93.
- Porfirio, Robert G. (1999). "Dark Jazz: Music in the Film Noir". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 177-187.
- Robson, Eddie (2005). *Film Noir*. London: Virgin Books.
- Santamarina, Antonio (1999). *El Cine Negro En 100 Películas*. Madrid: Alianza Editorial.

- Scheunemann, Dietrich (2003). *Expressionist Films: New Perspectives*. New York: Camden House.
- Schrader, Paul (1972). "Notes on Film Noir". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 53-63.
- Selby, Spencer (1997). *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Shearer, Lloyd (1945). "Crime Certainly Pays on the Screen". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 9-13.
- Silver, Alain & Ursini, James (2006). *Film Noir Reader*. New York: Seventh Limelight Edition.
- Silver, Alain & Ward, Elizabeth (1992). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock: The Overlook Press.
- Silver, Alain (1999a). *The Noir Style*. Woodstock: The Overlook Press.
- Silver, Alain (1999b). *Film Noir Reader 2*. New York: First Limelight Edition.
- Silver, Alain (2002). *Film Noir Reader 3*. New York: First Limelight Edition.
- Silver, Alain (2004). *Film Noir Reader 4*. New York: First Limelight Edition.
- Silver, Alain, Duncan, Paul (Eds), (2004). *Film Noir*. London: Taschen.
- Spicer, Andrew (2002). *Film Noir*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited.
- Telotte, J. P. (1989). *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Chicago: University of Illinois Press.
- Thomas, Deborah (1992a). "How Hollywood Deals with the Deviant Male". In Cameron , I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 59-70.
- Thomas, Deborah (1992b). "Psychoanalysis and Film Noir". In Cameron , I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 71-87.
- Tyler, Parker (1971). *Magic and Myth of the Movies*. London: Secker & Warburg.
- Ursini, James. (1999). "Noir Science". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 223-241.
- Vincendeau, Ginette (1992). "Noir is Also a French Word". In Cameron , I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 49-58.
- Wager, Jans B. (1999). *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*. Athens: Ohio University Press.

Wager, Jans B. (2005). *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. Austin: University of Texas Press.

Walker, Michael (1992a). "Film Noir: Introduction". In Cameron, I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 8-38.

Walker, Michael (1992b). "Robert Siodmak". In Cameron , I. (Ed), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, pp. 110-151.

Ward, Elizabeth (1999). "The Unintended Femme Fatale: The File on Thelma Jordan and Pushover". In Silver, A & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Edition (1999), pp. 129-135.

Williams, Tony (2006). "Phantom Lady, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic". In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions (2006), pp. 129-143.

ANEXOS

ANEXO I

FILMOGRAFIA⁵²

99 River Street 1953

Prod: Edward Small. Dir: Phil Karlson. Scr: Robert Smith. Cast: John Payne, Evelyn Keyes, Brad Dexter.

A Woman's Secret 1949

Prod: Herman J. Mankiewicz. Dir: Nicholas Ray. Scr: Herman J. Mankiewicz. Cast: Maureen O'Hara, Melvyn Douglas, Gloria Grahame.

Ace in the hole 1951

Prod/Dir: Billy Wilder. Scr: Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman. Cast: Kirt Douglas, Jan Sterling, Robert Arthur, Porter Hall, FrankCady.

Act of Violence 1948

Prod: William H. Wright. Dir: Fred Zinnemann. Scr: Robert L. Richards. Cast: Van Heflin, Robert Ryan, Janet Leigh, Mary Astor, Phyllis Thaxter.

Apology for Murder 1945

Prod: Sigmund Neufeld. Dir: Sam Newfield. Scr: Fred Myton. Cast: Ann Savage, Hugh Beaumont, Russell Hicks.

Armored Car Robbery 1950

Prod: Herman Schlom. Dir: Richard Fleischer. Scr: Earl Felton, Gerald Drayson Adams. Cast: Charles McGraw, Adele Jergens, William Talman, Douglas Fowley, Steve Brodie.

Asphalt Jungle, The 1950

Prod: Arthur Hornblow. Dir: John Huston. Scr: Ben Maddow, John Huston. Cast: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore, Sam Jaffe.

Bad Blonde 1953

Prod: Anthony Hinds. Dir: Reginald Le Borg. Scr: Guy Elmes. Cast: Barbara Payton, Frederick Valk, John Slater.

Berlin Express 1948

Prod: Bert Granet. Dir: Jacques Tourneur. Scr: Harold Medford. Cast: Merle Oberon, Robert Ryan, Charles Korvin.

Big Clock, The 1948

Prod: Richard malbaum. Dir: John Farrow. Scr: jonathan Latiner. Cast: Ray Milland, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan, George Macready, Rita Johnson.

Big Combo, The 1955

Prod: Sidney Harmon. Dir: Joseph Lewis. Scr: Philip Yordan. Cast: Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy, Jean Wallace, Robert Middleton.

⁵² A lista que a seguir se apresenta contém todos os *films noirs* visualizados no decorrer deste trabalho.

Big Heat, The 1953

Prod: Robert Arthur. Dir: Fritz Lang. Scr: Sydney Boehme. Cast: Glenn Ford, Gloria Grahane, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin.

Big Steal, The 1949

Prod: Jack L. Warner, Howard Hughes. Dir: Howard Hawks. Scr: William Faulkner, Jules Furthman, Leigh Brackett. Cast: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers, Dorothy Malone.

Black Angel 1946

Prod: Tom McKnight, Roy William Neill. Roy William Neill. Scr: Roy Chanslor. Cast: Dan Dureya, June Vicent, Peter Lorre, Broderick Crawford, Constance Dowling.

Blonde Ice 1948

Prod: Martin Mooney. Dir: Jack Bernhard. Scr: Kenneth Gamet. Cast: Robert Paige, Leslie Brooks, Russ Vincent.

Blue Dahlia, The 1946

Prod: John Houseman. Dir: George Marshall. Scr: Raymond Chandler. Cast: Alan Ladd, Veronica Lake, William Bendix.

Blue Gardenia, The 1953

Prod: Alex Gottlieb. Scr: Charles Hoffman. Cast: Anne Baxter, Richard Conte, Ann Sothern, Raymond Burr, Jeff Donnell.

Body and Soul 1947

Prod: Bob Roberts. Dir: Robert Rossen. Scr: Abraham Polonsky. Cast: John Garfield, Lilli Palmer, Hazel Brooks.

Boomerang 1947

Prod: Louis De Rochemont. Dir: Elia Kazan. Scr: Richard Murphy. Cast: Dana Andrews, Jane Wyatt, Lee j. Cobb, Cara Williams, Arthur Kennedy.

Border Incident 1949

Prod: Nicholas Nayfack. Dir: Anthony Mann. Scr: John C. Higgins. Cast: Ricardo Montalban, George Murphy, Howard da Silva, James Mitchell, Arnold Moss.

Born to Kill 1947

Prod: Herman Schlom. Dir: Robert Wise. Scr: Eve Greene. Cast: Claire Trevor, Lawrence Tierney, Walter Slezak.

Brute Force 1947

Prod: Mark Hellinger. Dir: Jules Dassin. Scr: Richard Brooks. Cast: Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford.

Caged 1950

Prod: Jerry Wald Dir: John Cromwell. Scr: Virginia Kellogg. Cast: Eleanor Parker, Agnes Moorehead, Ellen Corby.

Call Northside 777 1948

Prod: Otto Lang. Dir: Henry Hathaway. Scr: Jerone Cady, Jay Dratler. Cast: James Stewart, Richard Conte, Lee J. Cobb, Helen Walker, Betty Garde.

Caught 1949

Prod: Wolfgang Reinhardt. Dir: Max Ophüls. Scr: Arthur Laurents. Cast: James Mason, Barbara Bel Geddes, Robert Ryan.

Cause For Alarm! 1951

Prod: Tom Lewis. Dir: Tay Garnett. Scr: Mel Dinelli, Tom Lewis. Cast: Loretta Young, Barry Sullivan, Bruce Cowling, Margalo Gillmore, Bradley Mora.

City That Never Sleeps 1953

Prod: John H. Auer. Dir: John H. Auer. Scr: Steve Fisher. Cast: Gig Young, Mala Powers, William Talman.

Chase, The 1946

Prod: Seymour Nebenzal. Dir: Arthur Ripley. Scr: Philip Yordan. Cast: Michele Morgan, Robert Cummings, Steve Cochran, Lloyd Corrigan, Jack Holt.

Christmas Holiday 1944

Prod: Frank Shaw. Dir: Robert Siodmak. Scr: Herman J. Mankiewicz. Cast: Deanna Durbin, Gene Kelly, Richard Whorf, Dean Harens, Gladys George.

Clash by Night 1952

Prod: Harriet Parsons. Dir: Fritz Lang. Scr: Alfred Hayes. Cast: Barbara Stanwyck, Paul Douglas, Robert Ryan, Marilyn Monroe, J. Carroll Naish.

Conflict 1945

Prod: William Jacobs. Dir: Curtis Bernhardt. Scr: Arthur T. Horman, Dwight Taylor. Cast: Humphrey Bogart, Alexis Smith, Sydney Greenstreet, Rose Hobart, Charles Drake.

Crack-Up 1946

Prod: Jack J. Gross. Dir: Irving Reis. Scr: John Paxton, Ben Bengal, Ray Spencer. Cast: Pat O'Brien, Claire Trevor, Herbert Marshall, Ray Collins, Wallace Ford.

Crime of Passion 1957

Prod: Herman Cohen. Dir: Gerd Oswald. Scr: Jo Eisinger. Cast: Barbara Stanwyck, Sterling Hayden, Raymond Burr, Fay Wray, Royal Dano.

Crime Wave 1954

Prod: Bryan Foy. Dir: Andre de Toth. Scr: Crane Wilbur. Cast: Gene Nelson, Phyllis Kirk, Sterling Hayden, James Bell, Ted De Corsia.

Criss Cross 1949

Prod: Michel Kraike. Dir: Robert Siodmak. Scr: Daniel Fuchs. Cast: Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Dan Dureya, Stephen McNally, Richard Long.

Daisy Kenyon 1947

Prod: Otto Preminger. Dir: Otto Preminger. Scr: David Hertz. Cast: Joan Crawford, Dana Andrews, Henry Fonda.

Dangerous Crossing 1953

Prod: Robert Bassler. Dir: Joseph M. Neyman. Scr: John Dickson, Leo Townsend. Cast: Jeanne Crain, Michael Rennie, Max Showalter, Carl Betz, Mary Anderson.

Dark City 1950

Prod: Hal B. Wallis. Dir: William Dieterle. Scr: John Meredyth Lucas. Cast: Charlton Heston, Lizabeth Scott, Viveca Lindfors.

Dark Corner, The 1946

Prod: Fred Kohlmar. Dir: Henry Hathaway. Scr: Jay Dratler, Bernard Schienfeld. Cast: mark Stevens, Lucille Ball, Clifton Webb, William Bendix, Cathy Downs.

Dark Mirror, The 1946

Prod: Nunnally Johnson. Dir: Robert Siodmak. Scr: Nunnally Johnson. Cast: Olivia de Havilland, Lew Ayres, Thomas Mitchell, Richard Long, Charles Evans.

Dark Passage 1947

Prod: Jerry Wald. Dir: Delmar Daves. Scr: Delmar Daves. Cast: Humphrey Bogard, Lauren Bacall, Bruce Bennnett, Tom d`Andrea, Agnes Moorehead.

Dark Waters 1944

Prod: Benedict Bogeaus. Dir: André De Toth. Scr: Joan Harrison. Cast: Merle Oberon, Franchot Tone, Thomas Mitchell.

Dead Reckoning 1947

Prod: Sidney Biddell. Dir: John Cromwell. Scr: Oliver H.P. Garret, Steve Fisher. Cast: Humphrey Bogard, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky, Charles Cane, William Prince.

Deadline at Dawn 1946

Prod: Adrian Scott. Dir: Harold Clurman. Scr. Clifford Odets. Cast: Susan Hayward, Paul Lukas, Bill Williams, joseph Calleia, Osa Masson.

Decoy 1946

Prod: Jack Bernhard, Bernard Brandt. Dir: Jack Bernhard. Scr: Ned Young. Cast: Jean Gillie, Edward Norris, Herbert Rudley, Robert Armstrong, Sheldon Leonard.

Desert Fury 1947

Prod: Hal B. Wallis. Dir: Lewis Allen. Scr: A:I Bezzerides , Robert Rossen. Cast: John Hodiak, Lizabeth Scott, Burt Lancaster, Wendell Corey, Mary Astor.

Desperate 1947

Prod: Michael Kraike. Dir: Anthony Mann. Scr: Harry Essex. Cast: Steve Brodie, Audrey Long, Raymond Burr.

Detour 1945

Prod: Leon Fromkess. Dir: Edgar G. Ulmer. Scr: Martin Goldsmith. Cast: Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, Edmund MacDonal, Tim Ryan.

D.O.A. 1950

Prod: Leo C. Popkin. Dir: Rudolph Maté. Scr: Russell Rouse. Cast: Edmond O'Brien, Pamela Britton, Luther Adler.

Double Indemnity 1944

Prod: Buddy G. DeSylva. Dir: Billy Wilder. Scr: Billy Wilder, Raymond Chandler. Cast: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson, Porter Hall, Jean Heather.

Enforcer, The 1951

Prod: Milton Sperling. Dir: Bretaigne Windust, Raoul Walsh. Scr: Martin Rackin. Cast: Humphrey Bogart, Zero Mostel, Everett Sloane, Ted De Corsia, Michael Tolan.

Fallen Angel 1945

Prod/Dir: Otto Preminger. Scr: Harry kleiner. Cast: Alice Faye, Dana Andrews, Linda Darnell, Charles Bickford, Anne Revere.

File on Thelma Jordon, The 1950

Prod: Hal B. Wallis. Dir: Robert Siodmak. Scr: Ketti Frings. Cast: Barbara Stanwyck, Wendell Corey, Paul Kelly, Joan Tetzl, Stanley Ridges.

Five Against the House 1955

Prod: John Barnwell. Dir: Phil Karlson. Scr: Stirling Silliphant. Cast: Guy Madison, Kim Novak, Brian Keith.

Force Of Evil 1948

Prod: Bob Roberts. Dir: Abraham Polonsky. Scr: Abraham Polonsky, Ira Wolfert. Cast: John Garfield, Beatrice Pearson, Thomas Gomez, Howland Chamberlain, Roy Roberts.

Gilda 1946

Prod: Virginia van Upp. Dir: Charles Vidor. Scr: Marion Parsonnet. Cast: Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia, Steven Geray.

Glass Key, The 1942

Prod: Fred Kohlmar, Buddy G. DeSylva. Dir: Stuart Heisler. Scr: Jonathan Latimer. Cast: alan Ladd, Veronica Lake, Brian Donlivi, Joseph Calleia, Richard Denning.

Great Flamarion, The 1945

Prod W. Lee Wilder.:Dir: Anthony Mann. Scr: Vicki Baum. Cast: Erich von Stroheim, Mary Beth Hughes, Dan Duryea.

Gun Crazy 1950

Prod: King Bros. Dir: Joseph H. Lewis. Scr: MacKinlay kantor; Millard Kaufman. Cast: Peggy Cummins, Jonh Dall; Berry Kroeger, Morris Carnovsky, Anabel Shaw.

Harder they fall, The 1956

Prod: Philip Yordan. Dir: Mark Robson. Scr: Philip Yordan. Cast: Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling.

High Sierra 1941

Prod: Hal B. Wallis. Dir: Raoul Walsh. Scr: John Huston, W.R. Burnett. Cast: Humphrey Bogard, Ita Lupino, Alan Curtis, Arthur Kennedy. Joan Leslie.

High Wall 1947

Prod: Robert Lord. Dir: Curtis Bernhardt. Scr: Sydney Boehm, Lester Cole. Cast: Robert Taylor, Audrey Totter, Herbert Marshall, Dorothy Patrick, H.B. Warner.

His Kind Of Woman 1951

Prod: Robert Sparks. Dir: John Sparks. Dir: John Farrow. Scr: Frank Fenton, Jack Leonard. Cast: Robert Mitchum, Jane Russel, Vicent Price, Tim Holt, Charles McGraw.

Hitch-Hiker, The 1953

Prod: Collier Young. Dir: Ida Lupino. Scr: Collier Young, Ida Lupino. Cast: Edmond O'Brien, Frank Lovejoy, Willian Talman, José Torvay, Sam Hayes.

Hollow Triumph 1948

Prod: Paul Henreid. Dir: Steve Sekely. Scr: Daniel Fuchs. Cast: Paul Henreid, Joan Bennett, Eduard Franz.

House by the River 1950

Prod: Howard Welsch. Dir: Fritz Lang. Scr: Mel Dinelli. Cast: Louis Hayward, Lee Bowman, Jane Wyatt.

Human Desire 1954

Prod: Lewis J. Rachmil. Dir: Fritz Lang. Scr: Alfred Hayes. Cast: Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford.

I Walk Alone 1948

Prod: Hal B. Wallis. Dir: Byron Haskin. Scr: Charles Schnee. Cast: Burt Lancaster, Lizabeth Scott, Kirk Douglas, Wendell Corey, Kristine Miller.

In a Lonely Place 1950

Prod: Robert Lord. Dir: Nicholas Ray. Scr: Andrew Solt. Cast: Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy.

Johnny Eager 1942

Prod: John W. Considine, Jr. Dir: Mervyn LeRoy. Scr: John Lee Mahin, James Edward Grant. Cast: Robert Taylor, Lana Turner, Edward Arnold, Van Heflin, Robert Sterling.

Journey Into Fear 1942

Prod: George J. Schaefer, Orson Welles. Dir: Norman Foster. Scr: Joseph Cotton, Orson Welles. Cast: Joseph Cotton, Dolores Del Rio, Orson Welles, Ruth Warrick, Agnes Mooreheat.

Kansas City Confidential 1952

Prod: Edward Small. Dir: Phil Kardson. Scr: George Bruce, Harry Essex. Cast: John Payne, Colleen Gray, Preston Foster, Dona Drake, Jack Elam.

Key Largo 1948

Prod: Jerry Wald. Dir: John Hurton. Scr: Richard Brooks, John Huston, Maxwell Anderson.
Cast: Humphrey Bogard, Edward G. Robison, Lauren Bacall, Lionel Barrymore, Claire Trevor.

Killers, The 1946

Prod: Mark Hellinger. Dir: Robert Siodmark. Scr: Anthony Veiller. Cast: Edmund O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene, John Miljan.

Killing, The 1956

Prod: James B. Harris. Dir: Stanley Kubrick. Scr: Standey Kubrick, Jim Thompson. Cast Sterling Hayden, Collen Gray, Elisha Cook, Jr., Marie Windsor, Ted Décorsia.

Kiss Me Deadly 1955

Prod/Dir: Robert Aldrich. Scr: A.I. Bezzerides. Cast: Ralph Meeker, Albert Dekker, Cloris Leachman, Cloris Leachman, Paul Stewart, Juano Hernandez.

Kiss of death 1947

Prod: Fred Kohlmar. Dir: Henry Hathaway. Scr: Ben Hecht, Charles Lederer. Cast: Victor Mature, Brian Donlevy, Richard Widmark, Collen Gray, Karl Malden.

Lady from Shanghai, The 1947

Prod/Dir: Orson Welles. Scr: Orson Welles. Cast: Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Cosria.

Lady in the lake 1947

Prod: George Haigh. Dir: Robert Montgomery. Scr: Steve Finher. Cast: Robert Montgomery, Lloyd Nolan, Audrey Totter, Tom Tully, Leon Ames.

Laura 1944

Prod/Dir: Otto Preminger, Rouben Mamoulian. Scr: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt, Ring Lardner Jr. Cast: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson.

Lineup, The 1958

Prod: Jaime Del Valle. Dir: Don Siegel. Scr: Stirling Silliphant. Cast: Eli Wallach, Robert Keith, Warner Anderson, Richard Jaeckel, Mary La Roche.

Locket, The 1946

Prod: Bert Granet. Dir: John Brahm. Scr: Sheridan Gibney. Cast: Laraine Day, Robert Mitchum, Brian Aherne.

Long Night, The 1947

Prod: Raymond Hakim. Dir: Anatole Litvak. Scr: John Wexley. Cast: Henry Fonda, Barbara Bel Geddes, Vincent Price.

Lost Weekend, The 1945

Prod: Charles Brackett. Dir: Billy Wilder. Scr: Charles Brackett. Cast: Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry.

Maltese Falcon, The 1941

Prod: Hal B. Wallis. Dir: John Huston. Scr: John Huston. Cast: Humphrey Bogard, Mary Astor, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Elisha Cook, Jr.

Man Who Cheated Himself, The 1950

Prod: Jack M. Warner. Dir: Felix E. Feist. Scr: Seton I. Miller, Phillip MacDonald. Cast: Lee J. Cobb, John Dall, Jane Wyatt, Lisa Howard, Alan Wells.

Mildred Pierce 1945

Prod: Jerry Wald. Dir: Michael Curtiz. Scr: Ranald MacDougall. Cast: Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Eve Arden, Ann Blyth.

Murder My Sweet 1944

Prod: Sid Rogell. Dir: Edward Dmytryk. Scr: John Paxton. Cast: Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki.

My Name is Julia Ross 1945

Prod: Wallace MacDonald. Dir: Joseph H. Lewis. Scr: Muriel Roy Bolton. Cast: Nina Foch, Dame May Whitty, George Macready, Roland Varno, Anita Bolster.

Naked City, The 1948

Prod: Mark Hellinger. Dir: Jules Dassin. Scr: Albert Maltz, Maivin Wald. Cast: Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia.

Narrow Margin, The 1952

Prod: Stanley Rubin. Dir: Richard Fleischer. Scr: Earl Fenton. Cast: Charles McGraw, Marie Windsor, Jacqueline White, Gordon Gebert, Queenie Leonard.

Night and the City 1950

Prod: Samuel J. Engel. Dir: Jules Dassin. Scr: Jo Eisinger. Cast: Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Hugh Marlowe, Francis L. Sullivan.

Night Editor 1946

Prod: Ted Richmond. Dir: Henry Levin. Scr: Harold Jacob Smith. Cast: William Gargan, Janis Carter, Jeff Donnell.

Nightfall 1957

Prod: Ted Richmond. Dir: Jacques Tourneur. Scr: Stirling Silliphant. Cast: Aldo Ray, Anne Bancroft, Brian Keith.

Nightmare Alley 1947

Prod: George Jessel. Dir: Edmund Goulding. Scr: Jules Furthman. Cast: Tyrone Power, Joan Blondell, Colleen Gray, Helen Walker, Taylor Holmes.

Nobody Lives Forever 1946

Prod: Robert Buckner. Dir: Jean Negulesco. Scr: W.R. Burnett. Cast: John Garfield, Geraldine Fitzgerald, Walter Brennan, Faye Emerson, George Coulouris.

Nora Prentiss 1947

Prod: William Jacobs. Dir: Vincent Sherman. Scr: Paul Webster. Cast: Ann Sheridan, Kent Smith, Bruce Bennett.

Notorious 1946

Prod/Dir: Alfred Hitchcock. Src: Ben Hecht. Cast: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin.

On Dangerous Ground 1952

Prod: John Houseman. Dir: Nicholas Ray. Scr: A.I. Bezzerides. Cast: Ida Lupino, Robert Ryan, Ward Bond.

Out of the Past 1947

Prod: Warren Duff, Robert Sparks. Dir: Jacques Tourneur. Scr: Geoffrey Homes. Cast: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Steve Brodie.

Phantom Lady 1944

Prod: Milton Feld, Joan Harrison. Dir: Robert Siodmak. Scr: Bernard C. Schoenfeld. Cast: Franchot Tone, Ella Raines, Alan Curtis, Elisha Cook, Jr., Thomas Gomez.

Phenix City Story, The 1955

Prod: Samuel Bischoff. Dir: Phil Karlson. Scr: Daniel Mainwaring, Crane Wilbur. Cast: John McIntire, Richard Kiley, Kathryn Grant.

Pickup on south street 1953

Prod: Jules Schermer. Dir: Samule Fuller. Scr: Samuel Fuller. Cast: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Murvyn Vye, Richard Kiley.

Pitfall 1948

Prod: Samule Bisvhoff. Dir: André de Toth. Scr: Karl Kamb. Cast: Dick Powell, Lizabeth Scott, Jane Wyatt, Raymond Burr, John Litel.

Possessed 1947

Prod: Jerry Wald. Dir: Curtis Bernhardt. Scr: Sylvia Richards, Ranald MacDougall. Cast: Joan Crawford, Van Heflin, Raymond Massey, Geraldine Brooks, Stanley Ridges.

Postman Always Rings Twice, The 1946

Prod: Carey Wilson. Dir: Tay Garnett. Scr: Harry Butler. Cast: Van Hoflin, Evelyn Keyes, John Maxwell, Katharine Warren, Emerson Tracy.

Prowler, The 1951

Prod: S.P. Eagle. Dir: Joseph Losey. Scr: Hugo Butler. Cast: Van Heflin, Evelyn Keyes, John Maxwell, Katherine Warren, Emerson Tracy.

Pursued 1947

Prod: Milton Sperling. Dir: Raoul Walsh. Scr: Niven Busch. Cast: Teresa Wright, Robert Mitchum, Judith Anderson.

Pushover 1954

Prod: Jules Scherner. Dir: Richard Quine. Scr: Roy Huggins. Cast: fred MacMurray, Kim Novak, Phil Carey, Dorothy Malone, E.G. Marhall.

Racket, The 1951

Prod: Edmund Grainger. Dir: John Cromwell. Scr: Willian Wister Haines, W.R. Burnett. Cast: Robert Mitchum, Lizabeth Scott, Robert Ryan, Willian Talman, Ray Collins.

Railroded 1947

Prod: Charles F. Riesner. Dir: Anthony Mann. Scr: John C. Higgins. Cast: John Ireland, Sheila Ryan, Hugh Beaumont, Jane Randolph, Ed Kelly.

Raw deal 1948

Prod: Edward Small.:Dir: Anthony Mann. Scr: Leopold Atlas. Cast: Dennis O'Keefe, Claire Trevor, Marsha Hunt.

Reckless Moment, The 1949

Prod: Walter Wanger. Dir: Max Ophüls. Scr: Henry Garson. Cast: James Mason, Joan Bennett, Geraldine Brooks.

Ride the Pink Horse 1947

Prod: Joan Harrison. Dir: Robert Montgomery. Scr: Ben Hecht. Cast: Robert Montgomery, Thomas Gomez, Wanda Hendrix.

Road House 1948

Prod: Edward Chodorov. Dir: Jean Negulesco. Scr: Edward Chodorov. Cast: Ida Lupino, Cornel Wilde, Richard Widmark , Celeste Holm, O.Z. Whitehead.

Scarlet Street 1945

Prod/Dir: Fritz Lang. Scr: Dudley Nichols. Cast: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Jess Barker, Margaret Lindsay.

Second Woman, The 1950

Prod: Mort Briskin, Robert Smith. Dir: James V. Kern. Scr: Robert Smith, Mort Briskin. Cast: Robert Young, Betsy Drake, John Sutton, Florence Bates, Morris Carnovsky.

Set Up, The 1949

Prod: Richard Goldstone. Dir: Robert Wise. Scr: Art Chon. Cast: Robert Ryan, Audrey Totter, George Tobias, Alan Baxter, Wallace Ford.

Shadow of a doubt 1943

Prod: Jack H. Skirball. Dir: Alfred Hitchcock. Scr: Thornton Wilder, Alma Reville, Salley Benson. Cast: Joseph Cotton, Teresa Wright, MacDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers.

Shanghai Gesture, The 1941

Prod: Arnold Pressburger. Dir: Joseph von Sternberg. Scr: Joseph von Sternberg, Karl Vollmoeller, Geza Herczeg, Jules Furthman. Cast: Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature, Ona Munson, Phyllis Brooks.

Side Street 1950

Prod: Sam Zimbalist. Dir: Anthony Mann. Scr: Sydney Boehm. Cast: Farley Granger, Cathy O'Donnell, James Craig, Paul Kelly, Edmond Ryan.

Somewhere in the Night 1946

Prod: Anderson Lawler. Dir: Joseph L. Mankiewicz. Scr: Howard Dimsdale, Joseph L. Mankiewicz. Cast: John Hodiak, Nancy Guild, Lloyd Nolan, Richard Conte, Josephine Hutchinson.

Sorry Wrong Number 1948

Prod: Hal B. Wallis, Anatole Litvak. Dir: Anatole Litvak. Scr: Lucille Fletcher. Cast: Barbara Stanwyck, Ann Richards, Wendell Corey, Harold Vermilyea.

Spellbound 1945

Prod: David O. Selznick. Dir: Alfred Hitchcock. Scr: Ben Hecht. Cast: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Michael Chekhov.

Spiral Staircase, The 1946

Prod: Dore Schary. Dir: Robert Siodmak. Scr: Mel Dinnelli. Cast: Dorothy McGuire, George Brent, Ethel Barrymore, Rhonda Fleming, Kent Smith.

Strange Affair of Uncle Harry, The 1945

Prod: Joan Harrison. Dir: Robert Siodmak. Scr: Stephen Longstreet. Cast: George Sanders, Ella Raines, Geraldine Fitzgerald.

Strange Love of Martha Ivers, The 1946

Prod: Hal B. Wallis. Dir: Lewis Milestone. Scr: Robert Rossen. Cast: Barbara Stanwyck, Van Heflin, Lisabeth Scott, Kirk Douglas, Judith Anderson.

Stranger, The 1946

Prod: S.P. Eagle. Dir: Orson Welles. Scr: Anthony Veiller. Cast: Edward G. Robison, Loretta Young, Orson Welles, Philip Merivale, Billy Huose.

Strangers on a train 1951

Prod/Dir: Alfred Hitchcock. Scr: Raymond Chandler, Czenki Ormonde. Cast: Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Patricia Hitchcock, Leo G. Carrol.

Street with No Name, The 1948

Prod: Samuel G. Engel. Dir: William Keighley. Scr: Harry Kleiner. Cast: Mark Stevens, Richard Widmark, Lloyd Nolan, Barbara Lawrence, Ed Begley.

Sudden Fear 1952

Prod: Joseph Kaufman. Dir: David Miller. Scr: Lenore Coffee, Robert Smith. Cast: Joan Crawford, Jack Palance, Gloria Grahame, Bruce Bennett, Virginia Huston.

Sunset Boulevard 1950

Prod: Charles Brackett. Dir: Billy Wilder. Scr: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman. Cast: Gloria Swanson, William Holden, Nancy Olson, Erich von Stroheim, Fred Clark.

Sweet Smell Of Success 1957

Prod: James Hill. Dir: Alexander MacKendrick. Scr: Clifford Odets. Cast: Burt Lancaster, Tony Curtis, Susan Harrison, Martin Milner, Sam Levene.

T-Men 1947

Prod: Aubrey Schenck. Dir: Anthony Mann. Scr: John C. Higgins. Cast: Dennis O'Keefe, Wallace Ford, Alfred Ryder.

Tension 1949

Prod: Robert Sisk. Dir: Jonh Berry. Scr: Allen Rivkin. Cast: Richard Basehart, Audrey Totter, Cyd Clarisse, Barry Sullivan, Lloyd Gough.

Thieves Highway 1949

Prod: Robert Bassler. Dir: Jules Dassin. Scr: A.I. Bezzerides. Cast: Richard Conte, Valentina Cortesa, Lee J. Cobb, Barbara Lawrence, Jack Oakie.

Third Man, The 1949

Prod: Carol Reed. Dir: Carol Reed. Scr: Graham Greene. Cast: Orson Welles, Joseph Cotten, Alida Valli.

This Gun For Hire 1942

Prod: Richard Blumenthal. Dir: Frank Tuttle. Scr: Albert Maltz, W.R. Burnett. Cast: Alan Ladd, Veronic Lake, Tully Marshall, Laird Cregar, Robert Preston.

Too Late For Tears 1949

Prod: Hunt Stromberg. Dir: Byron Haskin. Scr: Roy Huggins. Cast: Lizabeth Scott, Don DeForce, Dan Dureya, Arthur Kennedy, Kristine Miller.

Touch Of Evil 1958

Prod: Albert Zugsmith. Dir: Orson Welles. Scr: Orson Welles. Cast: Orson Welles, Charles Heston, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff.

Trapped 1949

Prod: Bryan Foy. Dir: Richard Fleischer. Scr: Earl Felton, George Zuckerman. Cast: Lloyd Bridges, Barbara Payton, John Hoyt, James Todd, Russ Conway.

Two Mrs Carrolls, The 1947

Prod: Mark Hellinger. Dir: Peter Godfrey. Scr: Thomas Job. Cast: Humphrey Bogart, Barbara Stanwyck, Alexis Smith.

Undercurrent 1946

Prod: Pandro S. Berman. Dir: Vincente Minnelli. Scr: Edward Chodorov. Cast: Katharine Hepburn, Robert Taylor, Robert Mitchum.

Union Station 1950

Prod: Jules Schermer. Dir: Rudolph Maté. Scr: Sydney Boehm. Cast: Willian Holden, Nancy Olson, Barry Fitzgerald, Lyle Bettger, Jan Sterling.

Vicki 1953

Prod: Leonard Goldstein. Dir: Harry Horner. Scr: Dwight Taylor. Cast: Jeanne Crain, Jean Peters, Elloitt Reid, Richard Boon, Casey Adams.

When Strangers Marry 1944

Prod: Frank King. Dir: William Castle. Scr: Philip Yordan. Cast: Robert Mitchum, Kim Hunter, Dean Jagger.

Where danger lives 1950

Prod: Irving Cummings Jr. Dir: John Farrow. Scr: Charles Bennett. Cast: Robert Mitchum, Faith Domergue, Claude Rains, Maureen O'Sullivan, Charles Kemper.

Where the Sidewalk Ends 1950

Prod/Dir: Otto Preminger. Scr: Ben Hecht, Victor Trivas, Frank P. Rosenberg, Robert E. Kent. Cast: Dana Andrews, Gene Tierney, Gary Merrill, Tom Tully, Bert Freed.

While the City Sleeps 1956

Prod: Bert E. Friedlob. Dir: Fritz Lang. Scr: Casey Robinson. Cast: Dana Andrews, Rhonda Fleming, George Sanders.

Whirlpool 1949

Prod/Dir: Otto Preminger. Scr: Ben Hecht, Andrew Sold. Cast: Gene Tierney, Richard Conte, José Ferrer, Charles Bichford, Barbara O'Neil.

White Heat 1949

Prod: Lou Edelman. Dir: Raoul Walsh. Scr: Ivan Goff, Ben Roberts. Cast: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly, Steve Cochran.

Woman in the Window, The 1944

Prod: Nunnally Johnson. Dir: Frits Lang. Scr: Nunnally Johnson. Cast: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Edmond Breon, Dan Dureya.

Woman on the Beach, The 1947

Prod: Jack J. Gross. Dir: Jean Renoir. Scr: Frank Davis, Jean Renoir. Cast: Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford, Nan Leslie, Walter Sande.

Woman on the Run 1950

Prod: Howard Welsch. Dir: Norman Foster. Scr: Alan Campbell, Norman Foster. Cast: Ann Sheridan, Dennis O'Keefe, Robert Keith, Frank Jenks, Ross Elliot.

Wrong Man, The 1956

Prod/Dir: Alfred Hitchcock. Scr: Maxwell Anderson, Angus MacPhail. Cast: Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold J. Stone, Esther Minciotti.

ANEXO II

MOTION PICTURE PRODUCTION CODE

General Principles

1. No picture shall be produced that will lower the moral *standards* of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct *standards* of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Particular Applications

I. Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

1. Murder
 - a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
 - b. Brutal killings are not to be presented in detail.
 - c. Revenge in modern times shall not be justified.
2. Methods of Crime should not be explicitly presented.
 - a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
 - b. Arson must subject to the same safeguards.
 - c. The use of firearms should be restricted to the essentials.
 - d. Methods of smuggling should not be presented.
3. Illegal drug traffic must never be presented.
4. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.

II. Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

1. Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.
2. Scenes of Passion
 - a. They should not be introduced when not essential to the plot.
 - b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.
 - c. In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.
3. Seduction or Rape
 - a. They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.
 - b. They are never the proper subject for comedy.

4. Sex perversion or any inference to it is forbidden.
5. White slavery shall not be treated.
6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.
7. Sex hygiene and venereal diseases are not subjects for motion pictures.
8. Scenes of actual child birth, in fact or in silhouette, are never to be presented.
9. Children's sex organs are never to be exposed.

III. Vulgarly

The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should always be subject to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.

IV. Obscenity

Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.

V. Profanity

Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ - unless used reverently - Hell, S.O.B., damn, Gawd), or every other profane or vulgar expression however used, is forbidden.

VI. Costume

1. Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.
2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.
3. Indecent or undue exposure is forbidden.
4. Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

VII. Dances

1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passions are forbidden.
2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

VIII. Religion

1. No film or episode may throw ridicule on any religious faith.
2. Ministers of religion in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.
3. Ceremonies of any definite religion should be carefully and respectfully handled.

IX. Locations

The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.

X. National Feelings

1. The use of the Flag shall be consistently respectful.
2. The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

XI. Titles

Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.

XII. Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

1. Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.
2. Third degree methods.
3. Brutality and possible gruesomeness.
4. Branding of people or animals.
5. Apparent cruelty to children or animals.
6. The sale of women, or a woman selling her virtue.
7. Surgical operations.

Reasons Supporting the Preamble of the Code

I. Theatrical motion pictures, that is, pictures intended for the theatre as distinct from pictures intended for churches, schools, lecture halls, educational movements, social reform movements, etc., are primarily to be regarded as ENTERTAINMENT.

Mankind has always recognized the importance of entertainment and its value in rebuilding the bodies and souls of human beings.

But it has always recognized that entertainment can be a character either HELPFUL or HARMFUL to the human race, and in consequence has clearly distinguished between:

- a. Entertainment which tends to improve the race, or at least to re-create and rebuild human beings exhausted with the realities of life; and
- b. Entertainment which tends to degrade human beings, or to lower their *standards* of life and living.

Hence the MORAL IMPORTANCE of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives. A man may be judged by his *standard* of entertainment as easily as by the *standard* of his work.

So correct entertainment raises the whole *standard* of a nation.

Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideals of a race.

Note, for example, the healthy reactions to healthful sports, like baseball, golf; the unhealthy reactions to sports like cockfighting, bullfighting, bear baiting, etc.

Note, too, the effect on ancient nations of gladiatorial combats, the obscene plays of Roman times, etc.

II. Motion pictures are very important as ART.

Though a new art, possibly a combination art, it has the same object as the other arts, the presentation of human thought, emotion, and experience, in terms of an appeal to the soul through the senses.

Here, as in entertainment,

Art enters intimately into the lives of human beings.

Art can be morally good, lifting men to higher levels. This has been done through good music, great painting, authentic fiction, poetry, drama.

Art can be morally evil in its effects. This is the case clearly enough with unclean art, indecent books, suggestive drama. The effect on the lives of men and women are obvious.

Note: It has often been argued that art itself is unmoral, neither good nor bad. This is true of the THING which is music, painting, poetry, etc. But the THING is the PRODUCT of some person's mind, and the intention of that mind was either good or bad morally when it produced the thing. Besides, the thing has its EFFECT upon those who come into contact with it. In both these ways, that is, as a product of a mind and as the cause of definite effects, it has a deep moral significance and unmistakable moral quality.

Hence: The motion pictures, which are the most popular of modern arts for the masses, have their moral quality from the intention of the minds which produce them and from their effects on the moral lives and reactions of their audiences. This gives them a most important morality.

1. They reproduce the morality of the men who use the pictures as a medium for the expression of their ideas and ideals.
2. They affect the moral *standards* of those who, through the screen, take in these ideas and ideals. In the case of motion pictures, the effect may be particularly emphasized because no art has so quick and so widespread an appeal to the masses. It has become in an incredibly short period the art of the multitudes.

III. The motion picture, because of its importance as entertainment and because of the trust placed in it by the peoples of the world, has special MORAL OBLIGATIONS:

- A. Most arts appeal to the mature. This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal. Music has its grades for different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story, at once reaches every class of society.
- B. By reason of the mobility of film and the ease of picture distribution, and because the possibility of duplicating positives in large quantities, this art reaches places unpenetrated by other forms of art.
- C. Because of these two facts, it is difficult to produce films intended for only certain classes of people. The exhibitors' theatres are built for the masses, for the cultivated and the rude, the mature and the immature, the self-respecting and the criminal. Films, unlike books and music, can with difficulty be confined to certain selected groups.
- D. The latitude given to film material cannot, in consequence, be as wide as the latitude given to book material. In addition:
 - a. A book describes; a film vividly presents. One presents on a cold page; the other by apparently living people.
 - b. A book reaches the mind through words merely; a film reaches the eyes and ears through the reproduction of actual events.

- c. The reaction of a reader to a book depends largely on the keenness of the reader's imagination; the reaction to a film depends on the vividness of presentation.
Hence many things which might be described or suggested in a book could not possibly be presented in a film.
- E. This is also true when comparing the film with the newspaper.
- a. Newspapers present by description, films by actual presentation.
 - b. Newspapers are after the fact and present things as having taken place; the film gives the events in the process of enactment and with apparent reality of life.
- F. Everything possible in a play is not possible in a film:
- a. Because of the larger audience of the film, and its consequential mixed character. Psychologically, the larger the audience, the lower the moral mass resistance to suggestion.
 - b. Because through light, enlargement of character, presentation, scenic emphasis, etc., the screen story is brought closer to the audience than the play.
 - c. The enthusiasm for and interest in the film actors and actresses, developed beyond anything of the sort in history, makes the audience largely sympathetic toward the characters they portray and the stories in which they figure. Hence the audience is more ready to confuse actor and actress and the characters they portray, and it is most receptive of the emotions and ideals presented by the favorite stars.
- G. Small communities, remote from sophistication and from the hardening process which often takes place in the ethical and moral *standards* of larger cities, are easily and readily reached by any sort of film.
- H. The grandeur of mass settings, large action, spectacular features, etc., affects and arouses more intensely the emotional side of the audience.
In general, the mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straightforward presentation of fact in the film make for more intimate contact with a larger audience and for greater emotional appeal.
Hence the larger moral responsibilities of the motion pictures.

Reasons Underlying the General Principles

I. No picture shall be produced which will lower the moral *standards* of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.
This is done:

1. When evil is made to appear attractive and alluring, and good is made to appear unattractive.
2. When the sympathy of the audience is thrown on the side of crime, wrongdoing, evil, sin. The same is true of a film that would throw sympathy against goodness, honor, innocence, purity or honesty.

Note: Sympathy with a person who sins is not the same as sympathy with the sin or crime of which he is guilty. We may feel sorry for the plight of the murderer or even understand the circumstances which led him to his crime: we may not feel sympathy with the wrong which he has done. The presentation of evil is often essential for art or fiction or drama. This in itself is not wrong provided:

- a. That evil is not presented alluringly. Even if later in the film the evil is condemned or punished, it must not be allowed to appear so attractive that the audience's emotions are drawn to desire or approve so strongly that later the condemnation is forgotten and only the apparent joy of sin is remembered.
- b. That throughout, the audience feels sure that evil is wrong and good is right.

II. Correct *standards* of life shall, as far as possible, be presented.

A wide knowledge of life and of living is made possible through the film. When right *standards* are consistently presented, the motion picture exercises the most powerful influences. It builds character, develops right ideals, inculcates correct principles, and all this in attractive story form.

If motion pictures consistently hold up for admiration high types of characters and present stories that will affect lives for the better, they can become the most powerful force for the improvement of mankind.

III. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

By natural law is understood the law which is written in the hearts of all mankind, the greater underlying principles of right and justice dictated by conscience.

By human law is understood the law written by civilized nations.

1. The presentation of crimes against the law is often necessary for the carrying out of the plot. But the presentation must not throw sympathy with the crime as against the law nor with the criminal as against those who punish him.
2. The courts of the land should not be presented as unjust. This does not mean that a single court may not be presented as unjust, much less that a single court official must not be presented this way. But the court system of the country must not suffer as a result of this presentation.

Reasons Underlying the Particular Applications

I. Sin and evil enter into the story of human beings and hence in themselves are valid dramatic material.

II. In the use of this material, it must be distinguished between sin which repels by its very nature, and sins which often attract.

- a. In the first class come murder, most theft, many legal crimes, lying, hypocrisy, cruelty, etc.
- b. In the second class come sex sins, sins and crimes of apparent heroism, such as banditry, daring thefts, leadership in evil, organized crime, revenge, etc.

The first class needs less care in treatment, as sins and crimes of this class are naturally unattractive. The audience instinctively condemns all such and is repelled.

Hence the important objective must be to avoid the hardening of the audience, especially of those who are young and impressionable, to the thought and fact of crime. People can become accustomed even to murder, cruelty, brutality, and repellent crimes, if these are too frequently repeated.

The second class needs great care in handling, as the response of human nature to their appeal is obvious. This is treated more fully below.

III. A careful distinction can be made between films intended for general distribution, and films intended for use in theatres restricted to a limited audience. Themes and plots quite appropriate for the latter would be altogether out of place and dangerous in the former.

Note: The practice of using a general theatre and limiting its patronage to "Adults Only" is not completely satisfactory and is only partially effective.

However, maturer minds may easily understand and accept without harm subject matter in plots which do younger people positive harm.

Hence: If there should be created a special type of theatre, catering exclusively to an adult audience, for plays of this character (plays with problem themes, difficult discussions and maturer treatment) it would seem to afford an outlet, which does not now exist, for pictures unsuitable for general distribution but permissible for exhibitions to a restricted audience.

I. Crimes Against the Law

The treatment of crimes against the law must not:

1. Teach methods of crime.
2. Inspire potential criminals with a desire for imitation.
3. Make criminals seem heroic and justified.

Revenge in modern times shall not be justified. In lands and ages of less developed civilization and moral principles, revenge may sometimes be presented. This would be the case especially in places where no law exists to cover the crime because of which revenge is committed.

Because of its evil consequences, the drug traffic should not be presented in any form. The existence of the trade should not be brought to the attention of audiences.

The use of liquor should never be excessively presented. In scenes from American life, the necessities of plot and proper characterization alone justify its use. And in this case, it should be shown with moderation.

II. Sex

Out of a regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of a third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution.

Scenes of passion must be treated with an honest acknowledgement of human nature and its normal reactions. Many scenes cannot be presented without arousing dangerous emotions on the part of the immature, the young or the criminal classes.

Even within the limits of pure love, certain facts have been universally regarded by lawmakers as outside the limits of safe presentation.

In the case of impure love, the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law, the following are important:

1. Impure love must not be presented as attractive and beautiful.
2. It must not be the subject of comedy or farce, or treated as material for laughter.
3. It must not be presented in such a way to arouse passion or morbid curiosity on the part of the audience.
4. It must not be made to seem right and permissible.
5. In general, it must not be detailed in method and manner.

III. Vulgarity; IV. Obscenity; V. Profanity; hardly need further explanation than is contained in the Code.

VI. Costume

General Principles:

1. The effect of nudity or semi-nudity upon the normal man or woman, and much more upon the young and upon immature persons, has been honestly recognized by all lawmakers and moralists.
2. Hence the fact that the nude or semi-nude body may be beautiful does not make its use in the films moral. For, in addition to its beauty, the effect of the nude or semi-nude body on the normal individual must be taken into consideration.
3. Nudity or semi-nudity used simply to put a "punch" into a picture comes under the head of immoral actions. It is immoral in its effect on the average audience.

4. Nudity can never be permitted as being necessary for the plot. Semi-nudity must not result in undue or indecent exposures.
5. Transparent or translucent materials and silhouette are frequently more suggestive than actual exposure.

VII. Dances

Dancing in general is recognized as an art and as a beautiful form of expressing human emotions. But dances which suggest or represent sexual actions, whether performed solo or with two or more; dances intended to excite the emotional reaction of an audience; dances with movement of the breasts, excessive body movements while the feet are stationary, violate decency and are wrong.

VIII. Religion

The reason why ministers of religion may not be comic characters or villains is simply because the attitude taken toward them may easily become the attitude taken toward religion in general. Religion is lowered in the minds of the audience because of the lowering of the audience's respect for a minister.

IX. Locations

Certain places are so closely and thoroughly associated with sexual life or with sexual sin that their use must be carefully limited.

X. National Feelings

The just rights, history, and feelings of any nation are entitled to most careful consideration and respectful treatment.

XI. Titles

As the title of a picture is the brand on that particular type of goods, it must conform to the ethical practices of all such honest business.

XII. Repellent Subjects

Such subjects are occasionally necessary for the plot. Their treatment must never offend good taste nor injure the sensibilities of an audience.