

UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP

**TRANSFORMAÇÕES TRANSMEDIÁTICAS
DA ESTÉTICA *NOIR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista - UNIP, para obtenção do título de mestre em comunicação.

RITA DE CÁSSIA IBARRA

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP

**TRANSFORMAÇÕES TRANSMEDIÁTICAS
DA ESTÉTICA *NOIR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista UNIP, para obtenção do título de mestre em comunicação.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Anna Maria Balogh.

RITA DE CÁSSIA IBARRA

São Paulo

2012

Ibarra, Rita de Cássia.

Transformações transmediáticas da estética *noir* / Rita de Cássia Ibarra. - São Paulo, 2012.

109 f. : il. color.

Dissertação (mestrado), apresentada ao Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2012.

Área de concentração: Linguagens e Produtos Audiovisuais na Cultura Midiática.

Orientação: Profª Drª Anna Maria Balogh.

1. Narrativa fílmica. 2. Transnarrativa. 3. Transmediação.
4. *Film noir*. 5. Cinema. I. Título.

RITA DE CÁSSIA IBARRA

**TRANSFORMAÇÕES TRANSMEDIÁTICAS
DA ESTÉTICA *NOIR***

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da Universidade
Paulista UNIP, como requisito para obtenção
do título de mestre em comunicação.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Anna Maria Balogh.

Aprovado em:

Banca Examinadora

_____/_____/2012.

Prof.^a Dr.^a Anna Maria Balogh – orientadora
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____/2012.

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
MUBE – Museu Brasileiro de Escultura

_____/_____/2012.

Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista – UNIP

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a todos amantes do cinema, em especial, àqueles com quem convivi, convivo e conviverei.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de forma especial à Profª Drª Anna Maria Balogh, que me acolheu no programa de mestrado em Comunicação da Universidade Paulista, no grupo de Pesquisa sobre Narrativas e com paciência ajudou-me no direcionamento da dissertação de mestrado. Seu apoio, orientação, amizade, foram um farol seguro que iluminou esta pesquisa.

Agradeço aos professores do programa que estiveram presentes ao longo deste período de estudo e pesquisa, aos funcionários que estiveram disponíveis nos momentos de necessidade.

Aos professores doutores Marco Antonio Guerra e Geraldo Carlos do Nascimento por participarem de minha banca de qualificação, sugerirem mudanças que direcionaram um novo enfoque à pesquisa realizada. Agradeço também a participação de ambos na defesa.

Aos professores doutores Solange Wajnman e Angelo Piovesan por terem sido os suplentes da banca de qualificação e defesa.

A todos os que estiveram presentes nos momentos em que precisei e aos que toleraram minha ausência e correria,

Muito Obrigada!

“A história dos grandes acontecimentos do mundo, não é mais que a história de seus crimes”.

Voltaire

RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar uma possibilidade de resposta ao questionamento sobre o *film noir*. “Por que eles se transmutam em inúmeras outras obras, mas permanecem jovens há tanto tempo?” Desta forma foi realizado um estudo de bibliografia relativa à semiótica francesa, que deu o suporte para a análise das estruturas narrativas e a bibliografia relativa ao *film noir*, bem como para a revisão de bibliografias sobre cinema, em especial, das estéticas que influenciaram este tipo de filmes, como o expressionismo alemão; a inspiração das personagens nos detetives “durões” e mulheres fatais da literatura policial; a análise dos filmes *Laura*, *Chinatown* e *Veneno* serviram de base para a descrição dos principais elementos dos *film noir*, assim como na adaptação do esquema narrativo do *Groupe d'Éntrevernes*, com os elementos essenciais à narrativa *noir*, os quais são um dos fatores de transnarratividade da estética *noir*.

Palavras-chave: Narrativa Fílmica; Transnarrativa; Transmediação; *Film Noir*; Cinema.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to answer to the question about Film noir: "Why do these movies change themselves into uncountless media productions, and keep their youth until nowadays?" Thus, it was realized a study in French Semiotics bibliography, which presented the basis of the narrative structures and the film noir literature, as well the review about movies literatures, specially, about German Expressionism, one of the aesthetics influence on these kinds of movies. the character's inspiration on tough detective and lethal women in police literature. The movie analysis of Laura, Chinatown and Veneno supported the description of the elementary outlines of the film noir; thus the version of the narrative scheme of the Groupe d'Éntrevernes, which constructed the elementary basis of the film noir narrative, which are one of the issues for transnarrativity of the noir aesthetics.

Keywords: *Movie Narrative; Transnarrative; Transmediation; Film Noir; Movie.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Pintura de Cenário.....	30
Ilustração 02 – Fotografia de uma cena da tragédia <i>Ein Geschlecht</i>	30
Ilustração 03 – <i>Morte na Árvore</i> , Pintura de César Klein.....	31
Ilustração 04 – Cenas do filme <i>Das Kabinet des Dr. Carligari</i>	32
Ilustração 05 – Cenas do filme <i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i>	33
Ilustração 06 – Cenas do filme <i>Metropolis</i> – vistas da cidade.....	34
Ilustração 07 – Cenas do filme <i>Metropolis</i> – entrada na Fábrica, controle do relógio, Maria cuida das crianças.....	35
Ilustração 08 – Cenas do filme <i>Metropolis</i> – criação de Maria, o andróide.....	36
Ilustração 09 – Cartaz do Filme <i>The Maltese Falcon (Relíquia Macabra)</i>	46
Ilustração 10 - Explicações de Claude Brémont – funções de Propp	53
Ilustração 11 – Esquema das funções narrativas de Propp	53
Ilustração 12 – Esquema das funções narrativas de Propp, a partir da função dano (D _o).....	54
Ilustração 13 – Enunciado de Estado.....	56
Ilustração 14 – Enunciado de Fazer.....	57
Ilustração 15 – Estrutura Narrativa do <i>Groupe D'Éntrevernes</i>	58
Ilustração 16 – Esquema narrativo do <i>Groupe d'Éntrevernes</i>	58
Ilustração 17 – Capa do DVD do filme <i>Laura</i>	58
Ilustração 18 –Clifton Webb, Gene Tierney, Vincent Price, Dana Andrews; Gene Tierney e Judith Anderson.....	61
Ilustração 19 – Shelby Carpenter conversa pela primeira vez com Laura; Laura retorna de viagem.....	63
Ilustração 20 – Waldo Lydecker recebe o detetive policial McPherson.....	64
Ilustração 21 – McPherson observa os objetos da sala de Lydecker.....	65
Ilustração 22 – Capa do DVD do filme <i>Chinatown</i>	68
Ilustração 23 – Jake Gittes (Jack Nicholson) observa os esgotos de Los Angeles em <i>Chinatown</i>	71
Ilustração 24 – Jake Gittes (Jack Nicholson) durante a investigação nas plantações de laranja; Jake Gittes e Sra. Mwlray (Faye Dunway); Jake Gittes e O pai da Sra. Mwlray (John Houston).....	71

Ilustração 25 – cartaz do filme <i>Veneno</i>	73
Ilustração 26 – Cena 01 Hugo (Anselmo Duarte); Diana (Leonora Amar) e Ziembinski (delegado); Cena 02: Hugo e Gina, uma das primeiras cenas do filme. Cena 03: Diana e Delegado, aviso da morte de Hugo.....	74
Ilustração 27 – Cena 01 – Diana está descobrindo a casa em que chegou; Cena 02 – Diana quer desistir de casar-se com Hugo; Cena 03 – Diana recebe um vestido feito para Gina; Cena 04 – Diana assume o papel de Gina após a morte de Hugo.....	75
Ilustração 28 – Gina, aguarda Hugo em casa.....	77
Ilustração 29 – Vista da cidade de São Paulo.....	78
Ilustração 30 – Dormentes da linha do trem – efeitos das mãos de Gina.....	78
Ilustração 31 – Diana Fernandes (Leonora Amar) no Cabaré Oriente, cena do filme <i>Veneno</i>	79
Ilustração 32 – Diana conversa com Hugo.....	80
Ilustração 33 – <i>Groupe d’Entrevignes</i> – esquema narrativo resumo para análise do <i>film noir</i>	86

SUMÁRIO

I. O FILM NOIR.....	17
1.1. Uma arte sob fortes influências: a literatura, a fotografia e a estética expressionista.	20
1.1.1. A fotografia também é parte do crime, um dos atores do <i>film noir</i>	23
1.1.2. Gênese dos principais detetives da literatura – pais do detetive “durão” .	26
1.1.3. A influência do expressionismo alemão na estética do <i>film noir</i>	29
1.2. Elementos fundamentais do <i>film noir</i>	37
1.2.1. A <i>femme fatale</i> evolui junto com as películas – múltiplos estilos e personalidades	41
1.2.2. Crimes diferentes marcam filmes inesquecíveis	44
1.3. Tempos de Crise - a indústria cinematográfica cria novos paradigmas.....	46
1.3.1. Brasil – reflexos de um tempo sombrio na iniciante experimentação cinematográfica brasileira.....	47
II. ESTRUTURAS NARRATIVAS E ALGUNS FILM NOIR – BASE PARA A BUSCA DOS ELEMENTOS ESSENCIAIS À NARRATIVA NOIR	51
2.1. As funções narrativas de Propp.....	52
2.2. O esquema narrativo de Greimas.....	54
2.3. A estrutura narrativa do <i>Groupe D’Entrevignes</i>	56
2.4. Análise dos <i>Film noir</i> : <i>Laura</i> , <i>Chinatown</i> e <i>Veneno</i>	59
2.4.1. <i>Laura</i> – rupturas no contar	59
2.4.2. <i>Chinatown</i> – retorno à velha, fórmula do <i>noir</i>	68
2.4.3. <i>Veneno</i> – o cinema nacional explora o <i>noir</i>	73
III. NARRATIVAS TRANSNARRATIVAS – O NOIR EM CONTÍNUA RENOVAÇÃO.....	83

IV. CONCLUSÕES.....	88
V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
VI. REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS	92
VII. BIBLIOGRAFIA.....	93
VIII. WEBGRAFIA.....	98
IX. FILMOGRAFIA.....	99
X. ANEXOS.....	101
ANEXO I	101
ANEXO II	105
Laura.....	105
Novels	106
Short Stories	107
Plays.....	107
Film Credits.....	107

INTRODUÇÃO

O início do século XX foi marcado por avanços tecnológicos, simultâneos a crises, como as duas guerras mundiais, as leis, que censuravam e cerceavam a liberdade de expressão; a quebra da bolsa de Nova Iorque, que mudou radicalmente a economia vigente, situações que provocaram o mal-estar ideal para que novas rupturas estéticas acontecessem.

Os valores morais vigentes já não eram respeitados. A fome, a perda das estruturas familiares foram alavancas para a emergente onda de crimes que se estabelecia nos locais arrasados pelas guerras e pela economia. A realidade modificava-se, a situação de desequilíbrio ganhava corpo.

As almas artísticas estavam angustiadas, sentiam e intuía novas formas de ver e, como é próprio do artista, transformaram suas incertezas em arte. O Homem que saía de sua zona de conforto e não encontrava novo abrigo, encontrou conforto na arte, em novas estéticas, as quais retratavam os piores pesadelos, extravasando assim, pela catarse, o medo.

O ambiente adequado permitiu que as mais diversas obras de caráter sombrio, que desvendavam o universo do crime fossem aceitas. Os questionamentos eram traduzidos em literatura, pintura, teatro, cinema. Os clássicos da literatura, que falavam das tormentas da alma foram adaptados ao novo olhar da sociedade e transformados em obras cinematográficas.

Deste emaranhado de caminhos surgiu o *film noir*, influenciado pelos problemas econômicos, sociais e pela estética do expressionismo alemão, reflexo também das agruras pelas quais o povo passara.

A literatura policial do século XIX e a emergente indústria literária, com os seus periódicos e os *comic books*, que tinham como tema o duelo entre o criminoso e um herói, nem sempre de caráter reto, eram literatura barata que agradava ao público, de venda garantida, que serviram como um dos pilares de sustentação desta estética cinematográfica.

O *film noir* revela o lado sombrio da existência, os crimes, a realidade mais perversa do Ser Humano, que passaram a ser retratados pela arte, transformaram-se em fonte de renda para os produtores cinematográficos americanos. Os roteiros, de certa forma, exigiam pouco de produção e barateavam o custo da obra. As

películas agradaram ao público e garantiram a sua permanência na produção e ajudaram na manutenção das companhias de cinema que sofriam com as diversas forças econômicas e políticas que as pressionavam.

Os filmes produzidos dentro deste pensamento foram exportados, e do ponto de vista dos críticos franceses, foram chamados de *noir*, mas os americanos apenas os começaram a considerar por esta designação a partir da década de 60 do Século XX, para classificar, *a priori*, os filmes produzidos entre 1941 e 1959, como de estilo *noir*. O estilo ganhou notoriedade e se transmutou para tantas outras produções, tanto cinematográficas como televisivas, o que praticamente o levou para o estatuto de gênero e o levou ao ramo gerado a partir de sua raiz – o chamado neo-*noir*.

Esses filmes exerceram forte fascínio sobre o espectador. O exercício mental para descobrir os criminosos e ao final saber se o malvado teria realmente sua punição, atrai uma audiência que passa horas em frente à telinha. O que leva ao questionamento: “Por que eles se transmutam em inúmeras outras obras, mas permanecem jovens há tanto tempo?”

Na busca pelas respostas, as estruturas narrativas iluminaram um possível caminho para responder as questões. A forma de contar é um dos elementos que realmente captura a atenção. O contador de histórias, não importa de quais histórias, sempre cativou o público. Ao se refletir um pouco sobre este assunto, existem duas vertentes de histórias que se mantêm, de um lado o que gera medo e ansiedade, e de outro o amor e a fantasia. De certa forma os dois se unem nas películas *noir*.

Esta conclusão poderia levar a buscas de respostas na psicologia, na sociologia, na antropologia, mas a comunicação foi escolhida como suporte para este estudo, e nela, em especial o estudo da semiótica, que tem como uma de suas áreas de conhecimento o estudo das narrativas, uma vez que são elas que mantêm o cinema. Sem uma história não há um filme, portanto, a busca de resposta limita-se ao espaço narrativo, algumas vezes esbarrando em seus recursos discursivos e languageiros, mas buscando a narrativa enquanto estrutura elementar que mantém a unicidade deste gênero e o permite ser transnarrativo e, portanto, transmediático também.

Para a compreensão da narrativa tomou-se como suporte de estudo a Escola Francesa de Semiótica e, nela, alguns dos pensadores mais expressivos, como Greimás e os do *Groupe D'Entrevernes*, no que diz respeito à estrutura narrativa. A

opção foi pela estrutura proposta pelo *Groupe D'Entrevignes*, pois foi a que melhor refletia a estrutura elementar dos *film noir* assistidos para a pesquisa.

Vladimir Propp foi estudado, enquanto uma das obras que mais influenciaram o Estruturalismo Francês e por apresentar as funções que, de certa forma fazem parte do estudo, pois não há *film noir* sem a função dano, isto é, o crime. Propp em sua obra determina que a função dano ou carência é a que impulsiona a narrativa, pois é a partir dela que o herói, neste caso o detetive, é impulsionado para as provas que o qualificarão em seu percurso narrativo para a conquista da sanção que lhe couber. É a partir desta função que a narrativa ganha vida, que as ações se encadeiam e dão vida à trama.

Diversos autores foram pesquisados sobre a teoria da narrativa. Dentre eles ainda cabe destacar que Edward Lopes e José Luiz Fiorin em muito elucidaram as teorias relativas ao pensamento greimasiano e à sua aplicação.

Para dar suporte à pesquisa foram muitos os autores escolhidos, entre eles cabe destacar a utilização da obra de Cauliez¹, de 1956, considerada demasiadamente antiga para os padrões de estudos atuais, mas reveladora no que diz respeito à visão contemporânea de um autor francês sobre o tema. Simsolo, enquanto historiador do *noir*, apresenta a ampla produção considerada enquanto “cinema negro” e a localiza em diversos países: parte da origem americana, passa pelos trabalhos franceses, italianos, húngaros, japoneses². Em sua obra não há qualquer menção sobre o cinema brasileiro.

A obra de Balogh suporta este trabalho em duas direções, de um lado para o estudo da narrativa sob o ponto de vista greimasiano, com destaque para o *Groupe D'Entrevignes* e, por outro pelos seus estudos, publicações, orientações e amplo conhecimento do universo *noir*, sem os quais não seria possível a realização desta pesquisa.

¹ Em grande parte das bibliografias há expressões idiomáticas e estrangeiras grafadas em desacordo com as normas vigentes, nem sempre elas se constituem em erros, portanto, não estão acompanhadas de *Sic!* A opção foi transcrever em acordo com o texto original.

² Foram utilizadas bibliografias em dois idiomas, além de Português, espanhol e inglês. Optou-se por utilizar as citações na língua das obras citadas e por se apresentar uma tradução livre realizada pela própria autora da dissertação.

A orientação firme e segura de Prof^a Dr^a Anna Maria Balogh também foi agente motivador e catalisador deste processo de pesquisa, suas aulas sempre dinâmicas e de conteúdo impecável constituíram-se em forte embasamento para o estudo teórico de suporte ao trabalho.

A bibliografia do século passado, principalmente de autores contemporâneos aos primeiros filmes *noir*, assim como a bibliografia mais atualizada, e a internet, ferramenta mais rápida e atualizada sobre os mais diversos assuntos e, porque não, também sobre cinema, em especial sobre o cinema *noir*. O *site* do pesquisador de história do cinema Tim Burks, também se constituiu em fonte de material deste trabalho.

Houve ainda a pesquisa a outros *sites*, que ajudou na organização das fichas catalográficas, curiosidades e fotografias, que ilustram este texto, todos os *sites* pesquisados estão referenciados, na webgrafia.

Foram muitos os filmes assistidos, porém apenas alguns entraram para a filmografia desta dissertação, pois foram os que possibilitaram uma amostra inicial para a análise. Os filmes assistidos ao longo da vida não foram incluídos nela, mas não deixaram de influenciar a visão geral e as conclusões que aqui serão apresentadas. Alguns filmes do Expressionismo Alemão também foram incluídos como suporte à secção sobre esta estética cinematográfica, alguns filmes do *noir* americano, para escolha das obras analisadas e filmes brasileiros que podem ser considerados como *film noir*.

A escolha dos filmes deveu-se ao recorte proposto, encontrar o que há de transnarrativo na estética *noir*. Para isso, escolheu-se três filmes que apresentam elementos pertinentes à estética e narrativa deste gênero cinematográfico, que embora possam ser algumas vezes considerados fora da estética *noir*, por alguns críticos, como o caso do filme *Laura*, mas que é considerado como *noir* pela maioria e traz requinte na fotografia, assim como é o caso dos outros dois filmes; *Chinatown*, atualmente considerado, por alguns autores como neo-*noir* e que facilmente se encontra em catálogos de *film noir*; e *Veneno*, por sua premiada fotografia e também por trazer os elementos pertinentes à narrativa *noir*, isto é – detetive – mulher fatal – crime.

Os filmes escolhidos trazem ainda a *femme fatale* sob a ótica da mulher vítima, realmente indefesa, mesmo sendo livre para atuar enquanto mulher e profissional ou em suas escolhas relativas à sua atuação pessoal-social. Laura,

apesar da independência financeira e intelectual está presa a Lydecker em função de sua ajuda na estabilização de sua carreira; Mrs. Mulwray está presa ao passado, conseguiu estabilidade financeira e vida familiar de aparência perfeita, mas é presa aos abusos que sofreu no passado; Diana Fernandes é uma cantora, mas não tem quem lhe dê uma chance, vive, portanto, no submundo, tem que prostituir-se para sustentar-se, mas deseja mesmo ser esposa e dona de casa.

As diferenças nas histórias constituem um fator essencial para se demonstrar que, apesar das diferenças entre esses filmes, eles possuem os elementos básicos à narrativa *noir*, o que os une, sob a mesma designação.

Para fins de apresentação a pesquisa foi dividida em três capítulos: o primeiro contextualiza o *film noir*, assim como justifica sua criação e aborda suas influências, que vão da literatura ao ambiente sócio-econômico e cultural que o circunda; o segundo elucida a temática e demonstra os esquemas narrativos, bem como justifica a escolha do modelo do *Groupe D'Entrevignes*, além de trazer a descrição e análise dos filmes escolhidos e um destaque especial para o papel da *femme fatale* e suas principais diferenças e/ou similaridades dentro da narrativa *noir*; o terceiro traz as conclusões relativas a este estudo e abre-se a questões que ainda se encontram em aberto, uma vez que é impossível num único texto dar conta dos inúmeros aspectos destas produções.

I. O FILM NOIR³

O *film noir* seduz há muitas décadas o espectador ávido por desvendar, junto com o detetive, o emaranhado de pistas e fragmentos que envolvem um crime. Este gênero fílmico apresenta um jogo sutil de imagens que aos poucos revela uma história, com final muitas vezes inesperado.

A estrutura narrativa deste tipo de filme tem em suas bases elementos que têm encantado roteiristas, produtores e diretores. Esse encantamento é a chave de sua permanência ao longo da linha do tempo e também permite sua expansão em diversas narrativas audiovisuais contemporâneas.

A produção cinematográfica dos anos 40 do século XX abre espaço para novas versões e *remakes* destes filmes que no auge de sua produção eram considerados de segunda linha ou os atualmente chamados filmes *B*.

Os roteiristas e diretores dos anos 40 sofreram forte influência da emergente literatura policial do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Segundo Cauliez, os cineastas da época demonstravam claramente as fontes que os inspiravam ao realizar suas histórias.

O cinema destes anos férteis pôs o acento na violência e na ação, mas a renovada escola dos anos da guerra e do pós guerra, havia de colocá-lo no intelectual e no brilho da forma, nas intrigas devidas a autores justamente considerados: Hawks, Dmytryk, e Montgomery filmam Raymond Chandler; Curtiz, Garnett e Wilder adaptam James Cain; Lang, Schumlin e Tuttle filmam Greene; Huston e Heisler, Dashiell Hammett, etc. Quase todos jovens, os novos autores de cinema põem-se decisivamente a par da mais moderna ficção policial e oferecem-nos algumas obras-primas. (Cauliez: 1956, 9)

³ “[...] aqueles policiais dos anos 1940, de luz expressionista, narrados em *off* (sic), com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo etc.” [...] Foram os franceses os seus criadores, e não os americanos (em se tratando de *noir*, “confusão é condição”). Corria o pós-guerra. Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia Macabra* (John Houston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), [...] Por fim, em 1955, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo, aparecia o livro *Panorama Du film noir américain*, dos críticos Raymonde Borde e Etienne Chaumeton, um esforço de sistematização da categoria, que outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição. [...] É preciso reconhecer, portanto, que o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva. Eis um ponto pacífico: trata-se de uma “categoria crítica” (Neale, 2000, p. 153), e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*. 178-179

A sedução do gênero policial na literatura é percebida por nomes consagrados nos estudos sociais e de comunicação da primeira metade do século XX. Walter Benjamin em seus escritos não deixa que o tema passe despercebido, escreve sobre a necessidade do passageiro de trem levar consigo uma dessas histórias. Seu texto crítico traz imagens verbais, metáfora profética das narrativas audiovisuais que surgiram mais no final dessa mesma metade de século, nos anos 40, o *film noir*.

[...] Ele sabe que as moedas que consagra a esta caixa de ofertas o recomendará à indulgência do deus-caldeira, que arde noite adentro, das náíades de fumaça, que rolam por cima do trem, e do demônio do balouço, que é senhor de todas as canções de ninar. A todos ele conhece de sonho; conhece também o efeito de provas e perigos míticos que, como “viagem de trem”, estão às ordens do Espírito da Época, e a fuga imprevisível de dormentes no tempo e no espaço, sobre os quais ela se move, começando com o famoso “tarde demais” do atrasado, ao arquétipo de todas as negligências, até a solidão da cabine, ao medo de perder a baldeação, ao horror da estação desconhecida na qual entra. Desprevenido, sente-se enredado numa megalomania e se reconhece a si mesmo como testemunha estupefata da luta entre deuses da ferrovia e da estação. (Benjamin: 1997, 220)

O termo *noir*⁴, utilizado para designar estes filmes não pertence à classificação de gêneros, proposta pela indústria cinematográfica americana, que os classifica como policiais:

O crime, elemento fundamental destes filmes, tem classificação e subclassificação para a elaboração de roteiros, segundo o *Screenwriters Guide* 5: Crime – psicológico, ação, social. (Comparato: 2009, 34-35)

A denominação foi incorporada mais tarde pelos críticos americanos que passaram a denominar parte das películas policiais com esta designação em função da utilização de algumas características similares entre elas.

⁴ O gênero *noir*, nome atribuído pela editora Gallimard, de Paris, advindo da palavra *noire*, negro em francês, foi bem aceito pelos americanos, produtores das películas.

⁵ *Screenwriters Guide*: distribuição por Writers Guild of America. West Inc. 8955 Beverly Boulevard. Los Angeles, LA – 90048.

Con el tiempo, este nombre acabó cruzando al Atlántico. Los críticos estadounidenses lo adoptan, primero tímidamente y después sin complejos: “notas sobre el cine negro” de Paul Schrader en *Film Comment* (1972), y *Film noir: an encyclopedic reference to the american style* de Alan Silver y Elizabeth Ward em 1979, publicada em francês por Editorial Rivagers. Esta última obra sacraliza el término utilizado en 1946 por Nino Frank, pero engloba en su perspectiva películas anteriores a 1940 y posteriores a 1959. La introducción es rica en precisiones:

El cine negro non se basa ni en la creación personal ni en la transposición a la pantalla de una tradición diferente. En realidad, refleja las preocupaciones culturales de Los Estados Unidos en un lenguaje que les es propio; constituye un ejemplo único de un estilo cinematográfico plenamente estadounidense. Parece legítimo reagrupar toda una serie de películas que suelen poner en escena la violencia, la muerte o las obsesiones sexuales y cuyos personajes favoritos suelen ser detectives privados con bolsillos vacíos, vampiresas fatales y cínicas o truhanees insignificantes. Cuando cruza la pantalla una sombra furtiva por una calle desierta o chirrían los neumáticos sobre el asfalto húmedo, la turbación visceral del espectador no basta para confirmar sistemáticamente las tesis sociológicas habituales sobre la paranoia o la sensación de culpabilidad que aparecen después de la guerra. No se puede negar que la emergencia del cine negro haya coincidido en su conjunto con un desarrollo de este tipo de sentimientos en el público estadounidense. El cine “negro” no se llama así únicamente porque se encuentren en él, materialmente, una mayoría de imágenes sombrías, ni porque refleje el pesimismo popular, sino también porque podría se comparar, utilizándose de una metáfora empírica, con una especie de pizarrón en el que América inscribe sus males para libertarse con este gesto catártico. (Simsolo: 2007, 40-41)⁶

O interesse que o tema desperta movimenta pensadores, críticos, roteiristas, produtores, diretores e espectadores que, seduzidos pelos temas policiais são a

⁶ Com o tempo, este nome acabou cruzando o Atlântico. Os críticos americanos, o adotam, primeiro timidamente e depois sem complexos: “notas sobre o cinema negro” de Paul Schrader em *Film Comment* (1972), *Film noir: an encyclopedic reference to the American style* de Alain Silver e Elizabeth Ward em 1979, publicada em francês pela Editorial Rivagers. Esta última obra sacraliza o termo utilizado em 1946 por Nino Frank, mas engloba em sua perspectiva filmes anteriores a 1940 e posteriores a 1959. A introdução é rica em preciosismos: *O cine negro não se baseia nem na criação pessoal, nem na transposição para a tela de uma tradição diferente. Na realidade, reflete as preocupações culturais dos Estados Unidos por uma linguagem que lhe é própria; constitui um exemplo único de um estilo cinematográfico plenamente americano. Parece legítimo reagrupar uma série de filmes que colocam em cena a violência, a morte ou as obsessões sexuais e cujos personagens favoritos são detetives particulares com bolsos vazios, mulheres fatais e cínicas ou insignificantes velhacas. Quando cruza a tela uma sombra furtiva numa rua deserta ou cham os pneus sobre o asfalto úmido, a consternação visceral do espectador não basta para confirmar as teses sociológicas habituais sobre a paranoia ou a sensação de culpa que aparecem depois da guerra. Não se pode negar que a emergência do film noir tenha coincidido em seu conjunto com o desenvolvimento destes sentimentos no público americano. O cinema “negro” não se chama assim, apenas porque se encontre nele, materializadas, uma maioria, de imagens sombrias, nem porque reflita o pessimismo popular, senão também porque poderia se comparar, utilizando-se de uma metáfora empírica, com uma espécie de lousa em que a “América” inscreve seus males para libertar-se com este gesto catártico.* (Simsolo: 2007, 40-41)

força motriz para a permanência da estética *noir*, estabelecida a partir dos anos 40 e transnarrada em tantos *remakes* e novas obras inspiradas entre as décadas de 70 a 80, no século XX, e sua consequente expansão por inúmeros seriados policiais.

Simsolo (2007) destaca diversas produções consideradas *noir*: a europeia, com produções alemãs, desde as ligadas ao expressionismo alemão até outras mais facilmente identificadas com o *noir*, francesas, húngaras e italianas; e aborda também produções japonesas que se enquadram dentro deste mesmo estilo de filmes⁷.

Os títulos de filmes considerados dentro do estilo *noir* constituem uma vasta filmografia. Aqui serão destacados apenas dois ícones do cinema americano⁸ – um do período em que o termo *noir* foi criado e outro dos anos 70 do século XX –, assim como um filme da indústria cinematográfica brasileira, lembrado apenas por escritores nacionais, mas que devem ser incorporadas a este texto, por terem a mesma estética e os elementos narrativos fundamentais a este gênero.

Antes de se abordar as características que o *film noir* possui é interessante atentar para a compreensão dos fatores que influenciaram direta ou indiretamente a sua criação.

1.1. Uma arte sob fortes influências: a literatura, a fotografia e a estética expressionista.

A literatura e o cinema sempre estiveram de mãos dadas ao longo da história. As transposições do literário ao fílmico são registradas desde o início da produção cinematográfica. Os temas, os títulos mais lembrados de uma forma ou outra se perpetuam nas inúmeras películas produzidas ao longo da existência da sétima arte.

⁷ Não cabe neste trabalho abordar os filmes que se destacaram nestas produções, por isso, não foram incorporados aos textos.

⁸ O anexo I apresenta uma filmografia com as produções americanas atualmente consideradas entre o *noir* clássico e o *neo-noir*

O lado sombrio do homem, em especial o crime, desde Caim e Abel, sempre ocupou a literatura, seja na literatura religiosa, na clássica ou na popular. O crime e suas consequências são a tônica de muitos dos livros a que se tem acesso, pois o crime é um dos suportes da ficção desde tempos remotos.

El crimen como soporte de ficción existe desde el comienzo de las civilizaciones, pero el “relato policíaco” se desarrolla a lo largo del siglo XIX, aunque textos anteriores a este periodo ya trataban del combate del bien y del mal, en el que el orden se enfrenta al desorden, aunque a veces se inviertan los roles para ensalzar a salteadores de caminos, cargándolos con mitologías capaces de seducir al pueblo las historias de bandidos (Robin Hood, Fra Diávolo, Mandrin, Cartouche) se convirtieron en contos de hadas para adultos y en las novelas picarescas el delincuente encarnaba la oposición al feudalismo y a los ricos.⁹ (Ibid, 46).

A ficção é uma das fontes de entretenimento que mais encantam o homem, em especial os livros que retratam os desvios de conduta, o que é moralmente repreensível. A literatura que reflete os anseios do povo, ainda que romanceada e ficcional, lhe proporciona a catarse de seus principais medos e uma forma genuína de combater o que lhe oprime.

Os livros que retratam o crime sob as mais diversas óticas são diversos, no entanto, vamos nos deter ao comentário de Cauliez que divide os romances policiais em duas vertentes, pois é a partir deste veio da literatura que o cinema se inspira:

Duas grandes correntes se podem distinguir: a latina, onde predomina o psicológico, o intimista, o crime passional e o romance. [...] Do outro lado a novela policial anglo-saxônica, com o seu mistério, o seu cientismo (*Sic!*), o gosto do absurdo, do humorístico e do macabro, o suspense da ação. [...] A libertação destes dois compromissos de forma e a fusão do aproveitável, efetuá-la-á a jovem escola americana, insistindo na ação, nos personagens normais e quotidianos, propondo um universo moral, difícil, mas autêntico, e

⁹ O Crime como suporte da ficção existe desde o começo das civilizações, mas o “relato policial” se desenvolve ao longo do século XIX, ainda que textos anteriores a este período tratassem do combate entre o bem e o mal, e que a ordem enfrentasse a desordem, ainda que as vezes invertiam-se os papéis para exaltar os bandidos do caminhos, carregando-os com mitologias capazes de seduzir ao povo, como as histórias de (Hobin Wood, Fra Diávolo, Mandrin, Cartouche) , que se converteram em contos de fadas para adultos e nas novelas picarescas o delinquente encarnava a oposição ao feudalismo e aos ricos. (Ibid, 46).

retratando o american way of life (*Sic!*) com rara intensidade. Os heróis, portanto, tornam-se reais, na medida em que refletem o viver americano – gangsters (*Sic!*) violentos, policiais corruptos, uma sociedade materializada pela ambição do êxito – fruto, talvez de desajustamentos sociais demasiados rápidos –, mas não perdem a fundamental honradez que referencia o líder a um código positivo de vida. (Cauliez: 1956, 8-9)

Outra fonte que influencia os temas e os filmes policiais são os relativos a fatos policiais ocorridos e que tenham marcado a sociedade por sua violência, a exemplo, pode-se citar a clara influência de fatos deste teor no Brasil, que foram uma das principais fontes de temas para os primeiros filmes produzidos, na primeira década do século XX, no Rio de Janeiro.

Estes filmes tiveram como base crimes que ocorreram na cidade e ganharam destaque nos jornais. A morte do caixeiro viajante, crime que chocou a cidade foi narrada em película, assim como o famoso crime da mala, parte integrante desde então das histórias populares no país. “Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os Estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro.” (Gomes: 2001, 25). O filme de Antônio Leal inaugura, em 1908, uma nova sequência de produções de gênero similar.

[...] A realização, porém, de *Os Estranguladores* colocou a empresa de Labanca e Leal na liderança da auspiciosa produção de 1908. Dois anos antes um crime havia causado profunda impressão no Rio: dois adolescentes, Paulino e Carluccio Fuoco, sobrinhos e empregados de um joalheiro da Rua da Carioca, foram estrangulados por uma quadrilha composta por Gerônimo Pegatto, proprietário do barco “*Fé em Deus*”, de Carletto e Epitácio, dois comparsas, e do contrabandista Pedro Rocca, apelidado de “o cabotino do crime”, devido ao seu tipo enfatuado, cheio de recursos histriônicos. Folhetos de literatura de cordel circularam logo com versos sobre a crueldade de Rocca, Carletto e Pegatto, na casa de detenção. [...] Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro, ambos conhecidos jornalistas escreveram o drama *A quadrilha da morte*, que serviu de roteiro para o filme *Os Estranguladores* do Rio, conhecido depois como *Os Estranguladores*. (Gomes: 2001,27)

O filme de mais de 40 minutos de projeção, tinha 700 metros de filme e foi exibido mais de 800 vezes.

O cinema que, na realidade, se aproveita do farto material literário e que reside no imaginário popular para contar suas histórias, utiliza-se das mais diversas fontes para inspirar-se, pois

O cinema não inventou o crime. Frequentemente, entre a triste realidade do noticiário e o universo “fílmico” interpõe-se um écran: o duma certa literatura, não só a dos diários, mas a das fotografias comentadas das revistas de larga expansão e das histórias em quadrinhos “à americana”, a dos romances com capas multicolores e envernizadas... Os “comic-books”, melhor que os filmes, são dinâmicas lições de coisas, ensinando o manejo das armas, a prática dos golpes proibidos e as mais repugnantes brutalidades. (Cauliez: 1956, 18-19)

O cinema não é o inventor do crime, mas tem nele uma fonte inesgotável de temas. Os filmes que abordam o crime são garantia de sucesso quando lançados ao grande público.

1.1.1. A fotografia também é parte do crime, um dos atores do *film noir*

O registro fotográfico foi um dos avanços tecnológicos que encantou o século XIX, uma vez que diversos experimentos propiciaram o avanço do registro em filmes e este gerou o cinema.

A história do cinema não existiria como é conhecida hoje caso a fotografia não existisse. A fotografia também revoluciona diversas coisas, entre elas a forma de registro de criminosos, além de ser utilizada pelos jornalistas como testemunha de fatos ocorridos.

A fotografia, considerando-se como um análogo mecânico do real, traz uma mensagem primeira que, de certo modo, preenche plenamente sua substância e não deixa lugar ao desenvolvimento de uma mensagem, em segunda. Em suma de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem “denotada” que esgotaria totalmente seu ser, diante da fotografia. (Barthes: 1990, 13)

A fotografia, enquanto registro do real e capaz de denotar, isto é, de descrever por si só aquilo que capturou. Serve como evidência numa investigação policial e seu uso neste sentido tem início já no século XIX. Serve também para arquivos daqueles que cometeram crimes, substitui os cartazes com desenhos dos criminosos e serve como base de estudos para traçar perfis de criminosos. A literatura também absorve este novo recurso, como se pode verificar num texto extraído de uma das obras de Sir Conan Doyle:

“Não consigo compreender Sua Majestade. Se esta jovem pessoa quisesse usar suas cartas para chantagem ou outros propósitos, como iria provar a sua autenticidade?”

“Pela letra.”

“Ts, ts! Falsificada!”

“Meu bloco de cartas particular.”

“Roubado.”

“Meu selo.”

“Imitado.”

“Minha fotografia.”

“Comprada.”

“Nós dois estamos na fotografia.”

“Oh, meu Deus! Isso é péssimo! Sua Majestade cometeu sem dúvida uma indiscrição.”

(conversa entre Sherlock Holmes e o Grão-Duque de Cassel-Felstein em
“Um Escândalo na Boêmia, de A. Conan Doyle)

A literatura policial passa a se utilizar das tecnologias tão logo elas aparecem em cena. Transformam-na em ferramenta nas mãos dos hábeis detetives de suas histórias, como, por exemplo, a fotografia, utilizada por Sherlock Holmes:

Nesse diálogo delicioso, Sherlock Holmes deixa claro que a indiscrição do grão-duque está em ter sido fotografado com sua amante, e não em ter tido um caso amoroso. Holmes afirma aqui, mais do que o velho dito, que o único crime de um criminoso reside em ser pego. Como uma evidência que não pode ser negada, a fotografia é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas. A fotografia é mediadora entre o público e o privado, atestando uma intimidade de corpos que agora se torna um fato verdadeiro. (Gunning: 2001,44)

Gunning coloca a fotografia como uma ferramenta que não pode ser contestada diante de um crime à época de ouro dos romances policiais, prova que se torna uma das chaves em possíveis investigações e que deve ser eliminada antes que alguém encontre. O flagrante de adultério aqui trazido é incorporado em diversos dos filmes policiais e, de forma especial, no *film noir*. O cinema incorpora um dos hábitos da investigação policial, pois

A fotografia tornou-se a ferramenta ideal do processo de investigação policial, um indício moderno definitivo, em razão de três aspectos entrelaçados: sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que se retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com o seu objeto, o que permite reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo. Como um indício, a fotografia tornou-se parte de um novo discurso de poder e controle. (Ibid, 45-46)

Para Gunning esta utilização da fotografia na criminologia tem duas direções: captura a evidência e serve como mecanismo de identificação. Tais características da fotografia são incorporadas às narrativas policiais. Em sua obra ainda cita que a fotografia passa a substituir, nos romances, o papel do ferro quente que marcava aos prisioneiros em romances de outras escolas.

Em seu pensamento ainda comenta a evolução do detetive a partir de Sherlock Holmes que caminha em busca de “uma pista evanescente de causa e efeito em vez de expor uma marca indelével” (Gunning: 2001, 49). Em sua análise ainda aborda o papel do detetive como aquele que, “segundo ‘Thomas Sebeok, baseou seu método na ‘observação das insignificâncias’.” (Ibid: 2001, 49).

A leitura dessas insignificâncias essenciais faz mais do que demonstrar o olho do detetive para detalhes. O método de Holmes abre um modo peculiarmente moderno no qual as forças da vida diária podem marcar as pessoas de modo tão profundo quanto uma marca a ferro aplicada oficialmente. (Ibidem, 49)

Essas imagens reforçam a criação do detetive, chamado de *private-eye*, em sua função de olho de Deus (Cauliez: SD, 15), representado pelo olho de lince, emblema dos detetives particulares.

1.1.2. Gênese dos principais detetives da literatura – pais do detetive “durão”

Um dos destaques para a filmografia *noir* está na composição do detetive, personagem que vem à mente sempre que se pensam nos filmes policiais já produzidos.

O detetive durão é hoje tão parte do folclore americano quanto o pioneiro da fronteira ou o caubói e, como a maioria dos heróis, muitas vezes tem seus feitos exagerados. Na verdade, a aparente ilimitada capacidade de beber dessas personagens e a maneira espantosa de como se recuperam das surras, cacetadas na cabeça e ferimentos de faca e bala são quase sobre-humanas. Não há dúvida de que nenhum mortal comum poderia igualá-las. Pode-se ter uma visão semelhante dos tiras e gângsteres durões que forneceram os outros elementos principais do gênero. (Haining: 1998, 9)

Para Haining (1998) é evidente que uma das principais marcas do gênero policial é o detetive durão. Esta personagem foi criada nos contos e romances policiais americanos. A personagem que agradava ao público foi incorporada à produção cinematográfica e constituiu-se numa das principais personagens do cinema americano dos anos 40 do século XX. Este detetive era o reflexo da sociedade em que se inseria.

[...] Os primeiros detetives durões nasceram numa época de desilusão nos Estados Unidos, após a primeira Guerra Mundial, quando muita gente sentia intensa frustração ao ver como o crime organizado, na figura dos badaladíssimos chefões, tomava o controle das grandes cidades, de seus políticos e autoridades civis, e enchia as ruas de bares clandestinos, antros de jogatina e vício, tudo se mistura com o submundo. (Ibid, 9)

Para se compreender a gênese desta personagem – o detetive – é necessário olhar para os principais detetives que fizeram fama na literatura policial americana, da primeira metade do século XX, os quais inspiraram ou transformaram-se nos principais detetives durões dos filmes policiais e dos chamados *film noir*, pois

Embora a escola de estilo chamada noir tenha dado ao mundo o tira durão e o gângster malvado, ela é mais lembrada pelo viril, sempre armado e cínico, mas dedicado detetive ou investigador particular, cujo território era as grandes cidades e o apetite por bebidas e mulheres se equivaliam. (Ibidem, 15)

Os detetives durões foram gerados por diversos autores de romances policiais. A obra de Hanining (1998) apresenta diversos contos e um breve relato sobre os principais escritores e seus detetives mais populares e fornece alguns dados sobre as características desta personagem que ocupa papel central nas narrativas cinematográficas do gênero.

O predecessor de todos os detetives durões foi Race Williams, homem destemido, cínico, impaciente, agressivo e até mesmo brutal que, de uma só tacada, tornou-se o arquétipo de todo o seu gênero. Segundo a descrição tinha cerca de trinta anos, um metro e oitenta de altura, cabelos castanhos e olhos negros e já trabalhara como jornalista, investigador de seguros, agente à paisana para a comissão de corridas e detetive de polícia em Nova York, Chicago e Califórnia antes de se estabelecer como detetive particular. A princípio, foi tido como uma espécie de “caubói solitário do asfalto”, mas Race se tornava sentimental com mulheres em apuros. (Ibidem, 38)

Carroll John Daly (1889-1958) foi o escritor que gerou esta personagem. Sua primeira aparição foi na revista *Black Mask*, em maio de 1923. Daly trabalhou como operador de cinema e foi proprietário de um cinema, em *Atlantic City*. Amava o teatro. Morava em Nova Iorque, lugar em que escrevia suas múltiplas histórias policiais e na qual criou diversas personagens dentre elas: Vee Brown, Tree Gun, Terry Mack e Race Williams, que foi quem lhe garantiu fama e dinheiro, pois a aparição desta personagem nas capas das revistas aumentava em 20% o faturamento do volume.

O escritor Raymond Chandler (1888 -1959) foi o criador do detetive Philip Marlowe, famoso por suas frases ácidas e conhecimento dos clássicos. A personagem foi inspirada na vida de seu autor na fase em que foi aluno da escola de Dulwich, na Inglaterra. O nome do detetive é o mesmo nome de um dos dormitórios da escola, Marlowe. Este detetive fazia uso de frases metafóricas: “Ele pôs as patas dos olhos em meu escritório.”; “Aparentemente dera o nó da gravata com alicate” ou “Tinha um sorriso rígido como um peixe gelado”.

Dashiell Hammett, autor de estilo conciso e ágil, criou Op e Sam Spade. Suas narrativas e personagens eram mais realistas. Continental Op era uma personagem em contraste com Race Williams. Sam Spade, que fez sua primeira aparição em *O falcão Maltês*, no ano de 1930, é a personagem que ele oferece como seu melhor legado ao mundo. É com este autor que surge a expressão do submundo “Peter Collins” como referência a um “João Ninguém” (Termo hoje atualizado em inglês para *J. Doe*).

Hammett nasceu em Maryland, abandonou a escola aos treze anos e foi detetive, da agência de detetive Pinkerton, em Baltimore; trabalhou em São Francisco e teve um envolvimento com o gangster Nick Arnstein, num escandaloso caso de estupro, que com certeza influenciou o seu livro *Red Harvest* (1929), com edição traduzida e publicada em 2000 pela Companhia das Letras, sob o título *Seara Vermelha*.

Robert Leslie Bellem (1894-1968) conhecia Los Angeles melhor que Chandler. Foi jornalista, locutor de rádio e figurante de filmes. Seu texto aborda ações rápidas e descrições dos locais nos mínimos detalhes.

O principal detetive, criado por Bellem, foi Dan Turner, o detetive de Hollywood, que fez sua estreia no exemplar de junho de 1934 da revista *Spicy Detective Stories*. Suas marcas são sexo e violência no meio artístico. As histórias de Turner são contadas em primeira pessoa, seu estilo é irreverente, considerado irresistível pelas mulheres, mesmo tratando-as brutalmente. Lindas garotas ilustram suas histórias enquanto lutam para manter-se vestidas em trajes sumários. Os diálogos são fortes.

Robert também escreve sob diversos pseudônimos. Sua produção é ampla e incluiu as histórias televisivas de *Dick Trace*, *77 Sunset Strip* e *Super Homem*.

Ross Macdonald (1915-1983), pseudônimo Kenneth Muller, é considerado herdeiro de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Seu principal detetive é Lew

Archer, ex-policia de Long Beach, demitido por não aguentar a corrupção da própria polícia. Passa a trabalhar num pequeno escritório, é um homem solitário, eficaz em ações que acontecem nas sombras, é um “catalisador involuntário de problemas” (Haining: 1998,161) e se distingue dos demais por não se comprazer com sexo promíscuo.

James Ellroy (1948-) tem sua vida tão agitada quanto a de seus personagens, filho de pai contador de Hollywood, um inveterado mulherengo, foi abandonado pela mãe. Cresceu na periferia de Los Angeles. Seu detetive Spade Hearn é “filho espiritual de Sam Spade” (Haining: 1998, 9). Entre suas obras destacam-se *The Black Dhalia* (1987) e *Los Angeles, cidade proibida* (1990).

O referencial literário relativo aos romances policiais clarifica a gênese do detetive durão, um dos elementos de sustentação do *film noir* – detetive, mulher fatal, crime –, pois é a partir da constituição da personagem detetive que a trama e os demais elementos ganham sua existência. Da mesma forma que na literatura, é a estruturação do detetive que determina o ritmo da narrativa.

É importante trazer aqui também o pensamento de Simso (2007) que destaca que há duas linhas de detetives que influenciam o *film noir*: de um lado o detetive que se utiliza da razão para a solução dos enigmas, avesso à violência (Monsieur Parrot e Sherlock Holmes) e de outro os chamados *hard boiled*, que se utilizam da força física e do cinismo para solucionar os crimes.

1.1.3. A influência do expressionismo alemão na estética do *film noir*

A Alemanha sofre intensamente com as agressões da I Guerra Mundial. Cria-se dessa forma o ambiente ideal para que o espírito de sua gente, conturbado pela desgraça, aflore ao revisitar sua literatura clássica, com maior acento ao *Fausto* de Goethe, suas adaptações e inspirações vivenciadas e recriadas por artistas que trazem para a pintura e para teatro as sombras da memória alemã. Suas emoções reprimidas ganham vida na arte que a expressa. Conforme Lotte Eisner (1985, 29) “[...] a personificação do objeto se amplia: a metáfora se expande e mistura pessoas e objetos.”

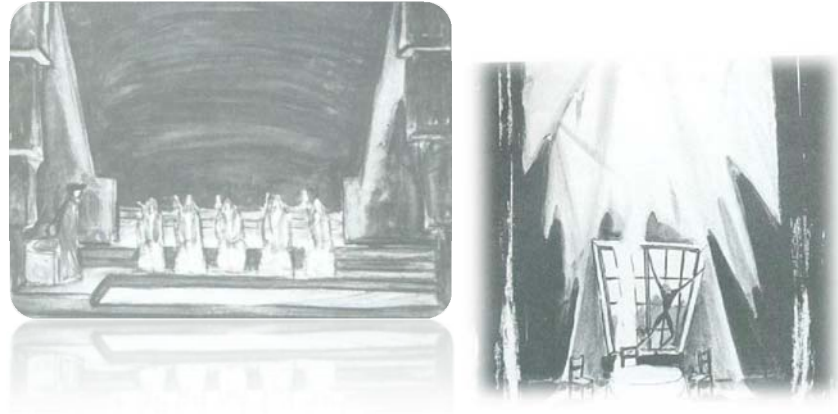


Ilustração 01 – Pintura de Cenário feita por Otto Reigbert, para a montagem de Otto Falckenberg de *Herodes und Marianne* de *Friederich Hebbel*, *Deutsches Theater, Berlim*, 1921. (esquerda) – Projeto de Cenário de Otto Reigbert para *Der Sohn* (O Filho), de *Walter Hasenclever*, destinado ao *Stadttheater* de *Kiel*, 1919. In: *Berthold*: 2000, 478-479

A arte permite a fruição dos sentimentos represados, é forma de expressão e, ao mesmo tempo, de catarse das sensações nefastas que atormentam a alma do povo, portanto, “As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal.” (Eisner: 1985,25)

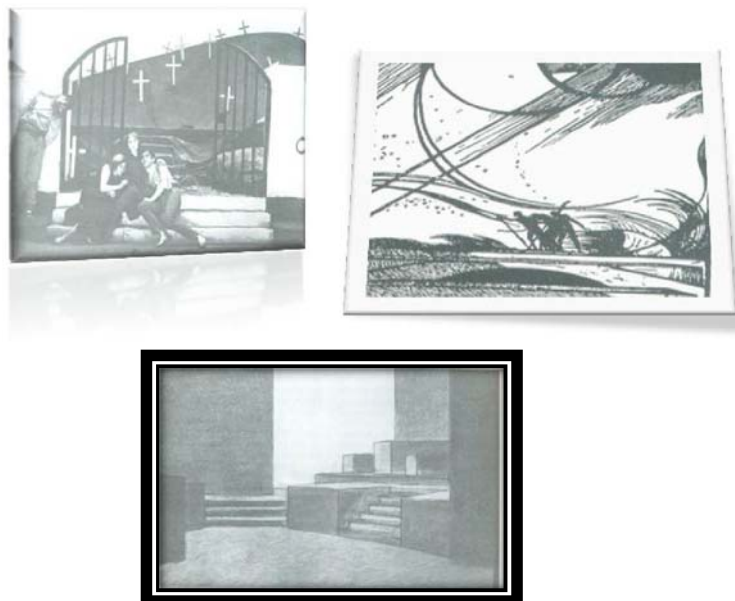


Ilustração 02 – Fotografia de uma cena da tragédia *Ein Geschlecht* (*Uma Geração*), de *Fritz Von Unruh*, montada pela primeira vez em 1918 (esquerda superior) – Desenho de *Edward Gordon Craig* para *O Rei Lear*, terceiro ato, cena 2, xilogravura do periódico *The Mask*, janeiro de 1924 (esquerda superior) – *Adolph Apia*: *Götterdämmerung* (*A Alvorada dos Deuses*), segundo ato, 1925 cênico estilizado para a montagem de *Oskar Wäterlin* de *O Anel*, de *Wagner*, no *Stadttheater*, *Basileia*. (centralizada) In: *Berthold*: 2000, 477- 472 – 473

Num tempo de sentimentos intensos personificados na arte, os monstros que assolam o povo são apresentados sob a luz do novo, nas formas que se deformam e escondem-se nas sombras, tais formas que estiveram também em outras produções que se seguiram e que conseguiram o feito de refletir o pensamento do povo:

Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exutório. (Ibid, 25)

O cinema expressionista traz para tela as impressões registradas nas telas de outros artistas. O filme *Das Kabinet des Dr. Caligari* (1919) utiliza recursos visuais que mesclam claro e escuro, formas desproporcionais geradas a partir das sombras, imagens que se expandem em cenários rudemente pintados, que se organizam criando a ilusão de espaço claustrofóbico, cenário que representa a síntese do momento, mas que vislumbra uma possibilidade de reconstrução. A iluminação é constituída por luzes e sombras. Seus personagens refletem o medo e ansiedade do povo através de suas identidades ficcionais.



Ilustração 03 – *Morte na Árvore*, Pintura de César Klein para o cenário da montagem de Victor Barnowsky para o drama expressionista em “estações” *Von Morgens bis Mitternachts* (*Desde a manhã à meia-noite*), de Goerg Kaiser, levado em 1920 no Lessingtheater, Berlim (esquerda) – Edward Gordon Craig: desenho para *Macbeth*, 1909 (extraído de Craig, *Towards a New Theatre*, 1913 (esquerda In: Berthold: 2000, 474-478)

O filme *Das Kabinet des Dr. Caligari* traz em sua ficha catalográfica o diretor Robert Wiener, os cenógrafos Walter Röhrig, Walter Reinnan e Herman Warm; roteiro de Carl Meyer e Hans Janowitz, nomes que fizeram a história do cinema, e produziram algumas de suas obras-primas neste período. Este filme abre o período de produção expressionista alemã, que emerge da estética artística vigente, incorporada à produção do teatro deste período e começa a refletir-se nas obras cinematográficas. Dr. Caligari é um personagem sombrio, sua maquiagem e sua vestimenta respeitam esta característica. A loucura é o tema central desta película e manifesta-se na expressão facial das personagens e nas sombras que os acompanham nas sequências fílmicas.



Ilustração 04 – Cenas do filme *Das Kabinet des Dr. Carligari*

Alguns filmes produzidos nesta época merecem ser lembrados, pois trazem em sua estética elementos que seriam incluídos na produção do *film noir* nos anos seguintes. São películas que refletem o contexto em que foram criadas, foram

influenciadas pela literatura clássica e pelos contos de agrado do povo alemão, além de refletirem muito do pessimismo deste período. Os filmes *Nosferatu* e *Faust* (1921 e 1926, respectivamente, Murnau), *Metrópolis* e *Der Müde Tod* (1926 e 1921, respectivamente, Fritz Lang), entre outros imprimiram suas marcas e são facilmente lembrados quando se fala sobre o expressionismo alemão.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (*Nosferatu, uma sinfonia de terror*) é um dos filmes de vampiros mais conhecidos, no entanto, não foi o primeiro filme do gênero como se pode pensar, assim sendo, neste contexto o assinalamos como um dos filmes importantes do expressionismo alemão. O filme dirigido por Frederic Wilhelm Murnau teve roteiro de Herink Galeen e os atores principais foram Max Schreder (Conte Graf Orlok), Greta Schröder (Elle Hutler) e Ruth Landshoff. O filme tem inspiração no Drácula de Bram Stoker. Embora tenha modificado os nomes das personagens principais, traz o mesmo enredo do livro.

O importante é que este é dos filmes que traz a iluminação característica do expressionismo, com muitas sombras e contrastes entre claro e escuro. O cenário é bastante lúgubre, traz personagens atormentadas pelo medo na pequena cidade em que vive Nosferatu (pássaro da morte), conde Orlok. O filme tem como tema o mal encarnado na personagem do vampiro, mas com um caminho claro para que o bem vença, pois no hotel em que Sr. Hutler se hospeda há um livro que orienta como fazer para se livrar da maldição. O vampiro toma o lugar da peste negra na película, imagem reforçada pela presença de muitos ratos que o acompanham.



Ilustração 05 – Cenas do filme *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*

Metropolis, filme de Fritz Lang, tem uma história bem diferente. Fala de uma cidade no futuro, no século XXI. A cidade formada por altos edifícios e estradas suspensas foi criada com a utilização de recursos técnicos inovadores para a época.



Ilustração 06 – Cenas do filme *Metropolis* – vistas da cidade, criada a partir de efeitos especiais

Freder Fredersen (Gustav Frölich) é o filho do administrador da cidade e seu sucessor. Vive, no entanto, longe de tudo que acontece na cidade. A casa que fica na parte alta da cidade imita o Jardim do Éden, e nela há de tudo. Para manter a cidade em funcionamento é necessário que um batalhão de homens trabalhe sem descanso.

Maria (Brigitte Helm) é uma mulher do povo, que acidentalmente se encontra com Freder. Ela instiga os homens para que descubram seu valor, que lutem por seus direitos, pois podem ser mais que números.

Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), o inventor, descobre que os trabalhadores, que vivem escondidos em túneis, têm um líder e foram influenciados por Maria a se organizarem e lutar. Os trabalhadores são identificados por números. O trabalho é regulado pelo tempo, marcado no filme por um relógio que não pode parar.



Ilustração 07 – Cenas do filme *Metropolis* – entrada na Fábrica, controle do relógio, Maria cuida das crianças

O inventor ao verificar o risco que a cidade corre e o fascínio que Maria exerce sobre os trabalhadores, constrói um androide, réplica de Maria, com o objetivo de desviar os trabalhadores de sua causa.

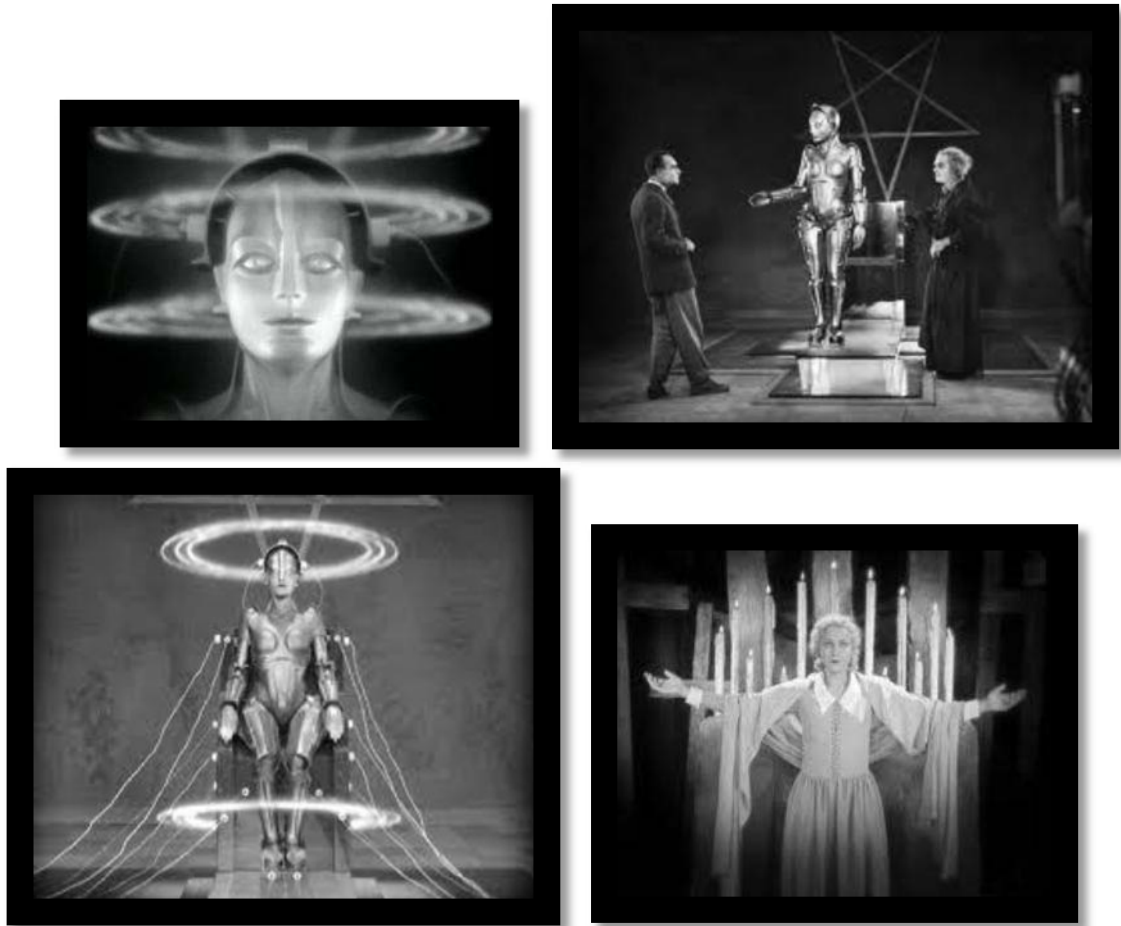


Ilustração 08 – Cenas do filme *Metropolis* – diversas etapas da criação de Maria

Metropolis apresenta um jogo de claro-escuro, os trabalhadores aliados do fruto de seu trabalho, oprimidos por máquinas que controlam a cidade, são seduzidos pelo androide, com o rosto de Maria, que lhes proporciona momentos de descontração para que se esqueçam de sua realidade. A iluminação com muitas sombras revela o ambiente sombrio da história.

Essas obras deixaram os sinais claros que definem estes filmes: o jogo de iluminação entre claro e escuro; sombras e luzes; sentimentos sombrios; personagens limítrofes; exagero nas formas que se deformam pela incidência da luz.

O filme impressiona a Hittler, que pede ao ministro da comunicação, Goebbels, que contrate Lang para realizar os filmes do partido, mas este foge mudando-se para Paris, no entanto, Thea Von Harbor, sua esposa e roteirista de

vários dos filmes dele, alia-se ao partido, permanece na Alemanha e ajuda na produção dos filmes nazistas.

Com a ascensão dos movimentos que antecederam a II Guerra Mundial, os diretores, roteiristas, cenógrafos, cinegrafistas e outros profissionais da produção cinematográfica alemã do entre guerras migraram para os Estados Unidos. Os diretores Fritz Lang e F.W. Murnau também migraram para a América e imprimiram suas marcas nas produções realizadas pelos estúdios hollywoodianos a partir de então.

O expressionismo alemão influencia as produções designadas como *film noir*. Nos ambientes sombrios, nos apartamentos e nas casas suburbanas, nos espaços que transmitem uma sensação opressiva; na iluminação que apresenta contraste entre claro e escuro; na temática que privilegia o crime, traições e contravenções; em suas personagens limítrofes – o detetive, homem viril e rude, que geralmente vive entre o mundo lícito e o ilícito; as mulheres fatais, quase sempre de moral dúbia, que alternam-se entre o permitido e o permissível – com universo de valores ambíguos, indiferentes aos valores sociais vigentes.

1.2. Elementos fundamentais do *film noir*

Os filmes *noir* têm alguns pontos que, constantemente, são apontados pelos escritores do tema, que lhes empresta a unidade enquanto produção cinematográfica, e que poderiam ser considerados como a base de sustentação para afirmar que o *Noir* pode ser considerado enquanto gênero cinematográfico.

Cauliez, em seu livro, quase contemporâneo à produção destes filmes, aponta para alguns elementos encontrados nos filmes policiais, nos de gangsteres e nos *film noir*.

Uma intriga conduzida a partir de um mistério inicial que no fim se descobre. Tal mistério pode ser um crime insolúvel, um desaparecimento, um roubo, e a investigação pode ser conduzida pela polícia ou qualquer interessado; ao longo dela o processo de atemorização chama-se suspense...
Uma oposição, um confronto dialético entre o bem e o mal, entre o indivíduo e a sociedade, entre o público e o privado, entre seja o que for, de maneira

a que o espectador tome partido, se identifique com uma ideia ou uma personalidade, geralmente positivos. No fim acaba por vencer um deles – o bem, a sociedade, o interesse mais legítimo. Uma reunião de pormenores dispersos que acabam por esclarecer o mistério implícito na ação, acumulando-se com o seu desenvolvimento e ganhando um sentido no final do filme. Este processo típico da produção policial identifica-se perfeitamente com a linguagem cinematográfica, em que esta serve-se de meios idênticos (os planos) para construir uma ação dramática que se esclarece na sequência final. (Cauliez, 10-11)

Ele já conduz sua análise em direção aos elementos essenciais da narrativa, que perpassam os *film noir*, isto é, a teia de intrigas, desvendada, pela hábil descoberta dos fragmentos, representados por pistas, deixadas pelo criminoso, que ajudam ao detetive solucionar o problema e um antagonismo entre o permitido e o permissível, próprio dos personagens limítrofes que compõem estes filmes.

Simsolo comenta que há alguns dispositivos que formalizam o *film noir*, pontos que apresentam a estética fílmica destas películas:

Sombras que ocultan parcialmente el decorado y los rostros, picados de perspectivas agudas que fragmentan el decorado, noche lluviosa y neblinosa que transmite un sentimiento desestabilizador.¹⁰ (Simsolo: 2007, 19)

Balogh, em suas obras mais recentes, traz diversos pontos que serão abordados nesta dissertação sobre as matrizes semióticas da estética *noir*, com destaque para as matrizes narrativas, discursivas e languageiras. Enquanto percurso narrativo, diz:

Na maioria das narrativas do gênero, a trajetória do detetive convoca uma plêiade de auxiliares que Martins subdivide com base nas ocorrências literárias, mas que, para os fins deste artigo ajudantes ora oponentes dentro do abrangente guarda-chuva actancial greimasiano. Parece mais importante frisar a oportuna caracterização do autor do gênero como tendo um conjunto de atores ligados ao desvendamento do crime por uma paixão

¹⁰ Sombras que ocultan parcialmente o cenário e os rostos, entremeados de perspectivas agudas que fragmentam a decoração, noite chuvosa e nebulosa que transmite um sentimento desestabilizador. (Simsolo: 2007, 19)

simples: a *curiosidade*¹¹, que impulsiona detetives e investigadores pontuais e, com a qual se relacionariam alguns como agentes, o curioso ativo e outros através de uma relativa passividade, qualificados por Martins de curiosos passivos, sendo que ambos os tipos de curiosos interagem no desvendamento da ação criminosa. (Balogh: 2011, 2)

A partir do estudo da obra de Balogh sobre o *film noir*, destaca-se que algumas personagens são essenciais para compor essas narrativas: um detetive solitário, com dificuldades de relacionamento, de personalidade inquisitiva, curioso, obsessivo, incansável, emocionalmente frágil, presa fácil para uma mulher fatal, aparentemente fragilizada por um problema difícil, e um criminoso, que deixa uma trilha de pistas, que orientam o detetive na solução do crime.

O detetive *noir* é sempre “machão”, seus hábitos são obsessivos, fuma muito, bebe muito, tem tendência à adição. Gosta de jogar e faz da sua vida um jogo – os desafios são estimulantes e o seduzem.

O envolvimento do detetive *noir* em situações de risco se explica por sua solidão, a mulher amada, seu objeto de desejo, pode tê-lo traído, abandonado ou morrido. Seus problemas pessoais o orientam em sua procura, mas seu vazio existencial, nunca o deixa. O esforço deste homem é genuíno, mas sua vitória, na maioria das vezes, é ambígua:

[...] as ações do detetive são a contrapartida daquelas realizadas pelo criminoso, ou criminosos, sempre com o intuito de conseguir realizar o crime perfeito. Em termos de sequência narrativa, a *performance* perfeita por parte do criminoso não possibilitaria a existência da verificação, da punição, nem de uma eventual recompensa, já que o criminoso se sairia com a sua. Paradoxal serem precisamente as ações do vilão ou do anti-sujeito que determinem a trajetória do detetive. O que remete ao perspicaz *insight* de Propp na determinação do dano como impulsor maior da intriga e divisor de águas na determinação de personagens e metas que se rivalizam. (Ibid, 3)

Há ainda outras características próprias dos filmes *noir* como a iluminação de contraste claro-escuro, que remete ao expressionismo alemão; os lugares *underground* por onde se escondem as pistas que o detetive habilmente segue e

¹¹ Grifo da autora

direcionam seus próximos passos; o submundo e seus habitantes – prostitutas, cafetões, traficantes, cafajestes e *bons vivants*, permeiam um universo de valores, que ocultam ou circundam o crime. Este mundo de degradação, repleto de vícios é o espaço de atuação do detetive, é nele que suas angústias serão vivenciadas e sua busca interminável pela justiça se sedimenta.

As relações nem sempre claras entre o legal e o ilegal também são constantes nas narrativas de estética *noir*. O personagem central da trama, o detetive, nem sempre pertence à força institucional responsável pelas sanções legais. Vive à margem da sociedade, é um excluído social, por seu comportamento. Seu sucesso se deve mais por seu *modus vivendi* limítrofe, que por sua pertença ao mundo da legalidade.

A fragmentação das personagens é refletida na fragmentação do *film noir*, uma morte e enquadramentos de detalhes do assassino iniciam a narrativa que se constrói a partir de inúmeros fragmentos, que aos poucos delineiam um todo na mente do detetive para que este possa desvendar o crime. Sua linguagem cinematográfica rompe com os elementos da decupagem cinematográfica clássica, através da inserção de *flashbacks* e da estética da fragmentação.

A dualidade é o que caracteriza a narrativa deste gênero. A mais importante delas é a que vive o detetive, personagem central das tramas e sua relação com a personagem feminina mais atraente, que também é por sua vez carregada de ambiguidades em sua construção. O bem e o mal e sua estreita relação são os agentes motivadores da narrativa. O detetive sempre caminha na corda bamba para esclarecer as pistas que surgem desde o relato de apresentação do filme até que o crime se desnude aos olhos do chamado *private eye*¹².

O detetive *noir* atua como sujeito, pronto para resolver o problema a ele apresentado. Sua necessidade de atender às demandas da mulher fatal, da qual se ocupa numa trama é verdadeira e urgente, pois seus vazios existenciais precisam ser preenchidos, seus fantasmas exorcizados.

O papel da *femme fatale* é variável, até mesmo dentro de uma mesma narrativa, pois ora atua como ajudante do detetive, ora atua como ajudante do anti-sujeito, quando não atua como o próprio anti-sujeito.

¹² Termo utilizado para designar o detetive particular, geralmente a personagem central do *film noir*.

A verdade oculta, busca do detetive, e as meias verdades que o dirigem a ela, compõem outra dualidade. A vida de cada personagem também apresenta duas faces, a que se apresenta ao detetive e a que aos poucos se elucida na trama.

Há ainda mais uma característica importante a ser apresentada: a relação dúbia entre a mulher fatal e seus relacionamentos amorosos; o primeiro sempre uma incógnita; e o segundo, a sedução habilmente exercida sobre o detetive, compõem as características constantes na narrativa *noir*.

O contexto é diverso, pois a trama pode iniciar com uma incógnita sobre alguém desaparecido, como em *The Maltese Falcon*, 1941 (O falcão Maltês) ou pode se apresentar como um jogo como em *The Lady from Shanghai*, 1946 (A dama de Shanghai), ou ainda se abrir a partir da morte de uma personagem, como em *Laura*, 1944.

Apesar de inícios diversos as ações que movimentam o *film noir* primam por ser similares, seja no número de personagens centrais da trama – detetive, mulher fatal e crime – ou na sequência das pistas que surgem para o detetive e que de forma geral orientam o programa narrativo principal deste gênero.

1.2.1. A *femme fatale* evolui junto com as películas – múltiplos estilos e personalidades

A mulher fatal é uma das personagens centrais das tramas do *film noir*. Mulher sensual, de beleza ímpar, modos entre o refinado e o vulgar, povoa essas películas e se alterna em diversos papéis que ficam entre atuar livremente como ajudante do detetive ou ser-lhe claramente uma oponente de poder inigualável, uma vez que o seduz com seus encantos.

The females in film noir were either of two types (or archetypes) - dutiful, reliable, trustworthy and loving women; or femmes fatales – mysterious, duplicitous, double-crossing, gorgeous, unloving, predatory, tough-sweet, unreliable, irresponsible, manipulative and desperate women. Usually, the male protagonist in film noir wished to elude his mysterious past, and had to

choose what path to take (or have the fateful choice made for him). (site filmsite.org)¹³

Essas mulheres tão bem descritas por Tim Dirk revelam muito sobre o período em que elas surgem nos Estados Unidos. O povo está com a alma dilacerada por suas perdas recentes tanto na guerra quanto na economia, comissões internas investigam os supostos envolvimento de artistas, produtores, escritores, diretores com o comunismo, o que abre o espaço para o surgimento desta mulher, metáfora da realidade vigente.

A *femme fatale*, também se encontra num espaço intermediário e ambíguo, como o são os próprios espaços físicos do *noir*: ruelas escuras, escadas, galpões, garagens. [...] Mesmo neste universo de transição que propiciou seu surgimento, a mulher fatal é uma espécie de bomba-relógio, provoca explosões por onde passa. Extremamente sexy, com frequência tangencialmente e outras vezes mais proximamente ligada ao crime, bonita, jovem, liberada... a *femme fatale* do policial traz para o detetive dois presentes de grego no nível passional: o desejo veemente e incerteza constante. Ela é misteriosa demais para que se tenha sobre ela informações seguras. Voluntariosa demais para ser dominada. (Balogh: 1996, 169)

Essas mulheres variam de acordo com os títulos, a única constância é o detetive seduzido e enredado na trama que esta mulher está envolvida. Há três modos de envolvimento do detetive: no primeiro ele sobrevive e reforça seu lado obscuro; o segundo, no qual ele sai livre do poder dessa mulher e o terceiro em que ele se encontra com o objeto de desejo, além de solucionar o problema encontra o amor.

Este jogo é observado em diversos filmes: na “relação de sedução e desconfiança que se reitera em muitos filmes como em *Laura*, entre a protagonista (Gene Tierney) e o detetive MacPherson (Dana Andrews), quando ele a interroga sobre seu paradeiro na noite anterior [...]” (Balogh: 1996,169) ou no filme de John

¹³ As mulheres no *film noir* são de dois tipos (ou arquétipos), respeitadas, confiáveis, dignas de confiança e mulheres amáveis; ou *femmes fatales* – misteriosas, falsas, ambíguas, maravilhosas, não amáveis, predadoras, de doçura áspera, não confiáveis, irresponsáveis, manipuladores e desesperadas. Comumente o protagonista do filme deseja elucidar seu passado, e tem que escolher qual o caminho a tomar (ou tem que aceitar a escolha do destino para ele).

Houston, *The Maltese Falcon*, 1941, considerado por muitos autores como o marco inicial do *film noir*:

Em termos estéticos a mulher fatal é inteiramente trabalhada, é sobre ela que incidem os recursos técnico-expressivos mais marcantes do gênero, acentuando seu poder de sedução e sua beleza. Do ponto de vista narrativo, o puritanismo americano imprime soluções punitivas para a “malvada sexy”. Basta lembrar Brigit O’Shaugnessy: sob o olhar duro de Sam Spade, ela entra no elevador acompanhada de dois policiais, o elevador de portas pantográficas se fecha sobre ela deixando em seu rosto a sombra das barras cruzadas antecipando sua estada na prisão. (Ibid, 170)

A mulher fatal pode aparecer também em versões de *noir* mais recentes, como no filme *Blade Runner*:

Se puede considerar la construcción de Rachel en *Blade Runner* como una optimización estética y temática de la femme fatale de los *noir* tradicionales. Es considerada, pues, como el modelo prototípico de la mujer fatal que se analiza y a la cual se comparan eventualmente otras heroínas del género. Recordemos que en la primera escena que aparece en la película ella se presenta a Deckard de una manera un poco altiva, mirándolo con un leve alzar de las cejas; está bellísima y como digna protagonista del *noir*, viste un *talleur* todo negro que realza su figura alta y esbelta. El traje tiene estudiados brillos que relucen cuando anda y cuando les da la luz. Ella ocupa la parte central del cuadro, como lo hace la protagonista en *Laura*, a la cual el detective Mark mira dividido entre la fascinación y la desconfianza, como hace también Deckard en sus aparentemente ríspidos diálogos iniciales con Rachel. Tal como *Laura*, tarda en aparecer en la película aumentando las expectativas en relación al personaje. (Balogh: 2011, 250-251).¹⁴

Para Balogh, a mulher fatal, exprime pelo corpo o sentimento de uma época:

¹⁴ Pode-se considerar a construção de Rachel em *Blade Runner* como uma otimização estética e temática da *femme fatale* dos *film noir* tradicionais. É considerada, pois, como um protótipo da mulher fatal que se analisa e a qual se comparam, eventualmente, outras heroínas do gênero. Recordemos que na primeira cena que aparece na película ela se apresenta a Deckard de uma maneira um pouco altiva, olhando-o com um leve alçar das sobrancelhas; está linda e como protagonista digna do *noir*, veste um *talleur* preto que realça sua figura alta e esguia. O traje tem estudados brilhos que reluzem, de acordo com a luz, conforme ela anda. Ela ocupa o centro do enquadramento, como a protagonista de *Laura*, a qual o detetive Mark olha entre a fascinação e a desconfiança, como também o faz Deckard em seus diálogos aparentemente ríspidos com Rachel. Assim como *Laura*, tarda em aparecer no filme, aumentando as expectativas com relação à personagem. (Balogh: 2011, 250-251)

A representação do corpo da *femme fatale* é a tradução deste duplo movimento de atração e repulsão, de fascinação e de terror. É ainda um corpo que traz as marcas de uma época, é um corpo que uma sociedade puritana descobre dotado de uma sexualidade poderosa e perigosa: um corpo tenso e coberto, mas muito, muito desejável. (Balogh: 1996, 175).

A mulher fatal se transforma na metáfora ideal para os caminhos sinuosos dos *film noir*, sua beleza traz leveza, sua atitude seduz, é a metáfora do mal que se insinua belo, mas traz em sua essência o amargor do que é vil e desprezível, é a tradução da cultura vigente sobre liberação da mulher.

1.2.2. Crimes diferentes marcam filmes inesquecíveis

Sem o crime, sem delito, não há o filme *noir*. Este é o tema central de toda a trama *noir*, mesmo as películas carregadas de dramas ou humor, são movimentadas por ele. O crime, por si só, é um ator, segundo o pensamento greimasiano.

O crime é elemento essencial no *film noir*, pois se há um criminoso é necessário que ocorra um crime. Para cada crime existe um tipo de criminoso, não há uma pasteurização do tipo de crime – na maioria das vezes existe um assassinato, mas nem sempre este é um fato concretizado no início da trama de um filme *noir*.

Na película *The Maltese Falcon*, 1941 (Relíquia Macabra), o crime ainda não é realidade no momento em que a mulher fatal, vivida por Mary Astor (Brigit O'Shaugnessy) entra no escritório de Sam Spade (Humphrey Bogart) e o manipula para que a ajude a encontrar a irmã, que está nas mãos de um homem violento. O detetive, a partir de então, é dirigido para uma teia de intrigas, em que seu parceiro é assassinado e ele passa a ser o principal suspeito da morte. O objeto pelo qual Miles Archer (Jerome Cowan) morre é uma peça perdida no naufrágio de um galeão espanhol – um falcão, incrustado de joias preciosas.

The lady from Shanghai (A dama de Shanghai), 1948, inicia com a narração em *off* de Orson Welles (Michael), contando como foi que conheceu Elsa Bannister (Rita Hayworth) e se enredou numa trama que o colocou como o principal suspeito de um assassinato.

No filme *Laura*, 1944, a narração de Clifton Webb (Waldo Lydecker), um jornalista de classe social elevada, prepotente, conta como foi o dia do assassinato de Laura e afirma ser o único a saber quem é o seu assassino. MacPherson, um investigador policial durante a investigação, na casa de Laura, aos poucos vai conhecendo a mulher supostamente assassinada, até descobrir-se apaixonado por ela e que ela está viva.

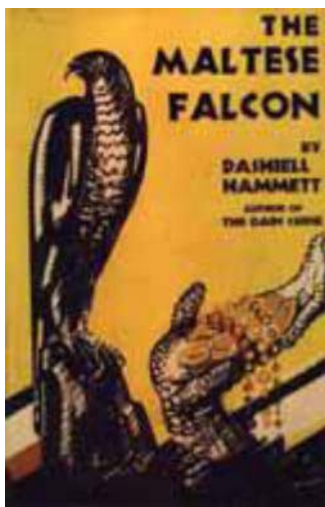
Em *Chinatown*, 1982, Jack Gittes (Jack Nicholson) é um detetive particular especializado em casos de infidelidade conjugal. Recebe a Sra. Mulwray em seu escritório que o contrata para seguir seu marido, engenheiro de abastecimento de água e energia de Los Angeles, por acreditar que ele está sendo infiel. A investigação tem início e a verdadeira Sra. Mulwray (Faye Dunaway) aparece e revela que é a esposa do engenheiro e que nunca o contratou para vigiar seu marido. O filme de roteiro original, escrito por Robert Towne, percorre por um emaranhado de escândalos pessoais e políticos, que têm o bairro *Chinatown*, como palco de desfecho dessas ações.

O filme *The Postman always rings twice*, 1946 (*O carteiro sempre toca duas vezes*) tem a história adaptada do romance de James M. Cain de mesmo título que o filme. Frank (John Garfield) é um viajante que aceita trabalhar num pequeno restaurante à beira da estrada de uma pequena cidade. O proprietário o contrata. Durante o acerto, o dono do restaurante sai para atender uma pessoa e sua esposa, Cora (Lana Turner), faz uma breve aparição em trajes sumários para a época (short e blusa amarrada na barriga). Imediatamente Frank sente-se atraído por ela, mas embora relutante a princípio, decide ficar. Começa então um triângulo amoroso, fadado a um destino que se repetirá, em acordo com a sugestão do título da película.

Os crimes por mais que tenham um caminho diferenciado para acontecer, quase sempre acabam em assassinatos, com ou sem punição dos verdadeiros criminosos no final. É comum neste tipo de filme que inocentes envolvidos numa trama paguem por um crime que não cometeram.

1.3. Tempos de Crise - a indústria cinematográfica cria novos paradigmas

A crise provocada pela situação sócio-econômica impõe um modo diferente de ver e fazer ao povo americano. Pressionado por leis de censura e pelas imposições do governo para que produzam películas que reflitam o projeto de vida americano os produtores dos grandes estúdios começam a buscar novos caminhos para os filmes produzidos.



By World War II's end, the genre most characteristic of the era and most associated with 1940s Hollywood was *film noir*. The *film noir* 'genre' reflected the way Hollywood felt as it faced its greatest challenges during the war and post-war periods - darker and more cynical. The somber, pessimistic 'genre', literally meaning "black film," was already germinating and evolving from 30s gangster films - with dark plots, untrustworthy *femme fatales*, and tough, but cynical, fatalistic heroes. The first, clearly definitive example was one of the best hard-boiled detective pictures ever made - director John Huston's remarkable debut film *The Maltese Falcon* (1941). [This was the third version of the film mystery.] The film about a treasure search for a black bird, adapted from Dashiell Hammett's novel, marked a turning point for actor Humphrey Bogart - it made him a star as private eye gumshoe Sam Spade.¹⁵ (filmsite anos 40: 2012)

Ilustração 09 – Cartaz do Filme *The Maltese Falcon* (*Relíquia Macabra*)

Os filmes policiais, embora fossem rentáveis aos estúdios eram considerados como filmes *B*, pois eram de baixo orçamento. Nos anos 40 do século XX, as crises enfrentadas nos Estados Unidos eram muitas, problemas advindos da recente quebra da Bolsa de Nova Iorque e relativos à II Guerra Mundial, desestabilizaram a economia do país, que lutava para reconstruir-se, inclusive, com a entrada das

¹⁵ Pelo fim da II Guerra Mundial, o gênero mais característico da era e mais associados aos anos 40, em Hollywood, era o *film noir*. O gênero *film noir* refletia o modo como Hollywood sentia-se frente aos seus grandes desafios durante o período pós-guerra – negro e mais cínico. A sombra, gênero pessimista, literariamente conhecido como “filme negro”, havia germinado dos filmes de gangsteres dos anos 30. – com sequências (peças – romances) negras, damas fatais inconfiáveis, e ainda, o mais cínico e fatalista dos heróis. O primeiro exemplo claramente definido, foi um filme, com um dos detetives durões, jamais visto desde então. – o diretor John Houston fez o seu filme de estreia – *The Maltese Falcon* (1941) – *Relíquia Macabra*. [Esta foi a terceira versão deste filme de mistério]. O filme sobre a busca de um tesouro – um pássaro preto (falcão incrustado de joias, adaptado do romance de Dashiell Hammett, foi uma virada na carreira do ator Humphrey Bogart, - o detetive particular Sam Spade o transformou num astro). (Filmsite anos 40: 2012)

mulheres no mercado de trabalho para suprir a falta de homens, baixas da guerra para a produção de bens de consumo.

De outro lado a perseguição iniciada com o comitê de guerra (OWI – *Office War Information*) e com a perseguição macartista também proporcionavam um clima de apreensão à indústria cinematográfica, tanto uma fonte de renda diferenciada com a produção de filmes relativos à guerra como um clima nefasto que se reflete em suas próprias produções.

Neste contexto a ajuda estrangeira, de diversos diretores que imigraram da Europa em função da perseguição em seus países de origem é bem-vinda, pois estes vêm da experiência de falência das companhias produtoras de cinema na Alemanha, mas com um olhar diferente sobre a produção. São profissionais que se adequam ao novo modelo de produção e, além disso, conseguem produções de qualidade a baixo custo.

1.3.1. Brasil – reflexos de um tempo sombrio na iniciante experimentação cinematográfica brasileira

No Brasil alguns estúdios floresceram nos anos 40 do século XX. Aqui serão brevemente abordados, apenas dois destes produtores de películas nacionais, neste período, bem como apresentados quais foram alguns destes títulos, em especial aqueles que podem ser identificados como *film noir*.

Paulo Emílio Gomes aborda em seu livro um panorama do cinema brasileiro e do gosto deste cinema por crimes que se tornaram lendários na cultura brasileira, em especial na cultura carioca. O crime da mala de conhecimento popular foi transformado em filme, já na primeira década do século XX.

O cinema brasileiro nasce espalhado em núcleos pelo País, destacando-se alguns pequenos grupos produtores em Pernambuco, no Rio Grande do Sul, Campinas-SP, São Bernardo do Campo-SP, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Atlântida e Vera Cruz foram dois dos estúdios que mais se destacaram nos anos 40-50 do século XX.

Em 1941, Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e outros homens de cinema resolveram formar uma companhia que mantivesse uma produção contínua como condição básica para a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica. Após um projeto inicial – quatro episódios descrevendo a vida carioca –, logo abandonado, a Atlântida realiza, sob a direção de José Carlos Burle, *Moleque Tião*. Era um drama baseado na vida do comediante Sebastião Prata, o Grande Otelo. [...] A barreira colocada pelo filme estrangeiro era suficientemente forte para resistir a um melodrama popular brasileiro. Sendo assim, muito cedo a companhia se vale do prestígio já bem firmado do rádio nacional para furar o bloqueio com seus musicais carnavalescos. (Teixeira: 1998, 105)

O cinema nacional inicia a produção dos musicais carnavalescos que darão vida às chanchadas, com seu humor ingênuo e personagens brasileiros estereotipados.

A Vera Cruz foi uma das mais importantes tentativas do cinema brasileiro de criar um modelo industrial de realização cinematográfica. E não foi por acaso que isso ocorreu na cidade de São Paulo. Com sua burguesia industrial, que aspirava a criação de um ambiente metropolitano alinhado com as grandes cidades do mundo, a Cidade de São Paulo já tinha cerca de 2 milhões de habitantes e uma classe média interessada em consumir bens culturais. O ambiente era propício para iniciativas de vulto, que já vinham ocorrendo em 1945-50, destacando, entre elas, a criação de instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM), a Escola de Arte Dramática (EAD) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). [...] (Ruiz: 2003, 17)

Os estúdios logo partem para a produção de títulos que atendam à crescente demanda intelectual da cidade de São Paulo, auxiliados por recursos do governo.

No mesmo ano em que surge a Vera Cruz (1949) uma lei federal concede isenção de impostos de importação para aparelhos de filmagem, projeção, gravação de som, películas virgens e máquinas destinadas à instalação de estúdios e laboratórios especializados em cinema. (Teixeira: 1998, 113)

A produção da Vera Cruz foi intensa, apesar de sua curta existência de cinco anos, no entanto, ela deixa suas marcas na produção cinematográfica nacional, como bem definiu Walter Durst, “o legado da Vera Cruz”. (Ruiz: 2003, 18)

Na primeira fase deste estúdio são produzidos mais de 18 filmes, entre eles *Caiçara*, 1950, com direção de Adolfo Celi; *Terra é sempre terra*, 1951, com direção de Tom Payne e *Ângela*, 1951, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne.

O que se pode constatar é que a Vera Cruz imprime um certo elemento de unidade entre si:

Eles não têm a marca de direção, não é um cinema autoral, mas revelam um jeito próprio de produzir, de conseguir as imagens, de conduzir a narrativa, que tinha a ver com as pessoas que lá trabalhavam. Pode-se dizer que Cavalcanti, diretor geral da Vera Cruz neste período, imprimiu seu estilo, seu conceito de fazer cinema de forma profissional e tecnicamente bem feito, porém a equipe de técnicos estrangeiros e também os brasileiros engajados no projeto Vera Cruz também deixaram as suas marcas: fotografia bem realizada, bom tratamento sonoro, montagem precisa, cenários e figurinos bem construídos e realistas. (Ruiz: 2003,22)

Entre os filmes de maior sucesso da companhia estão as comédias, mas a produção considerada por Ruiz, como drama, também é importante e traz os seguintes títulos: *Appassionata*, 1952, direção de Paulo de Barros; *Veneno*, 1952, direção de Gianni Pons; *Luz Apagada*, 1953, direção de Carlos Thiré; *Floradas na Serra*, 1954, direção Luciano Salce; *Esquina da Ilusão*, 1953, direção de Ruggero Jacobi. Estes filmes, embora de produção esmerada, não atingem sucesso de bilheteria e entre eles, *Veneno* é considerado de estilo *noir*.

Veneno é visto como uma produção fora dos padrões que a Cia. vinha trabalhando em termos de fotografia, iluminação, narrativa. Galileu Garcia considera o filme um “estranho no ninho da própria Vera Cruz” [...] (Ibid, 33)

Produz também em, em 1954, *Na Senda do Crime*, película considerada policial, dirigida por Pio Piccinini.

Esta incursão da Vera Cruz no gênero policial demonstra o aprimoramento que a companhia chegou a atingir. Talvez tenha sido a mais bem sucedida produção da companhia do ponto de vista industrial, pois o filme passou por um intenso processo de preparação em cada uma das etapas de realização: desde a confecção

do roteiro, plenamente resolvido a cada sequência, passando por uma minuciosa preparação e eficiente filmagem.

Outras companhias surgem a partir dos anos 50 do século XX, Cinematográfica Maristela S.A., 1950; Kino Filmes, 1953; Multifilmes S.A., 1952, Brasil Filmes, que representa a segunda fase da Vera Cruz, após sua falência. Esta produz *O gato da Madame*, 1956, quarto filme da carreira de Mazzaropi; *Osso, amor e papagagaio*, 1957; *Paixão do Gaúcho*, 1958; *Rebelião em Vila Rica*, 1958; *Estranho Encontro*, 1958 e *Ravina*, 1959. (Ibidem, 41)

II. ESTRUTURAS NARRATIVAS E ALGUNS FILM NOIR – BASE PARA A BUSCA DOS ELEMENTOS ESSENCIAIS À NARRATIVA NOIR

O homem é um ser narrativo, seu dia-a-dia é permeado de narrativas, suas ações individuais e coletivas se constituem em narrativas. Seu tempo de lazer é narrativo. A forma de expressão entre os seres humanos, os animais, os vegetais e os seres inanimados se constituem em narrativas. Narrar é parte integrante da vida cotidiana, mas sua força e seu encantamento estão nas narrativas ficcionais, aquelas que permitem ao homem viajar sem sair de seu espaço, viver um tempo fora da realidade, contatar seu próprio imaginário.

Em semiótica a narrativa ganha algumas definições, as quais são úteis para que se delineie o que é uma narrativa fílmica, e em especial, se defina o que é a narrativa fílmica, especificamente a narrativa do *film noir*. A narrativa pode, então, ser definida da seguinte forma:

1. O termo **narrativa** é utilizado para designar o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações). Como se trata aí do esquema narrativo (ou de qualquer de seus segmentos) já colocado em discurso e, por isso, inscrito em coordenadas espaço-temporais, alguns semioticistas definem a narrativa – na esteira de V. Propp – como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações). Assim conhecida de maneira muito restritiva (como figurativa e temporal), a narratividade não concerne senão a uma classe de discursos.
2. Diante da diversidade das formas narrativas, foi possível perguntar-se quanto à possibilidade de definir a **narrativa simples**. A rigor esta se reduz a uma frase tal como “Adão comeu uma maçã”, analisável como a passagem de um estado anterior (que procede a absorção) a um estado ulterior (que segue a absorção), operado com a ajuda de um fazer (ou de um processo). Nessa perspectiva, a narrativa simples se aproxima do conceito de programa narrativo.
3. No nível das estruturas discursivas, o termo narrativa designa a unidade discursiva, situada na dimensão pragmática, de caráter figurativo, obtida pelo procedimento de debreagem enunciativa. (Greimas & Courtés: 2008, 327)

Balogh (2002, 53) cita Edward Lopes (1974), e apresenta o que é necessário para que um objeto cultural constitua uma narrativa:

- É necessário que ele seja finito, ou seja, que tenha começo e fim, entre os quais se configura gradualmente um efeito de sentido. Por exemplo: o crime no *film noir*, a conquista do Oeste, no *western*.
- É necessário que haja um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios): o protagonista, o bandido *versus* o mocinho, o detetive *versus* o criminoso etc.
- É necessário que esses personagens tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história, como por exemplo: bandido malvado e trapaceiro *versus* mocinho bondoso e lutador, ou ainda detetive arguto e durão x bandido malvado e dissimulado etc.
- É necessário que os personagens realizem ações que dão andamento à história e mostrem as relações entre os mesmos, como por exemplo:

Bandido	Ataca	Mocinho
Função agentiva		Função passiva
O sujeito		O objeto

- É necessário que haja uma temporalização perceptível na oposição entre um “momento anterior” e um “momento posterior” da ação que nos permite detectar o texto como narrativa. Por exemplo: o mocinho persegue e prende o bandido que o atacou:

Ser atacado	X	Punir
Antes		Depois

e que implicam uma transformação dos conteúdos presentes na história.

Antes: ser atacado	X	Depois: punir
Antes		Depois
Conteúdo a transformar		Conteúdo transformado

- Essa correlação entre a temporalização e os conteúdos constitui o arcabouço narrativo. Assim sendo, consideramos como narrativa qualquer objeto que tenha os elementos citados, independentemente do seu suporte (papel, tela, pedra, celuloide, etc.) E de sua forma de organização.

Dessa forma se tem quais os elementos necessários para que uma narrativa seja constituída. Para uma melhor compreensão dos modelos narrativos far-se-á uma breve revisão sobre o pensamento dos principais pensadores sobre o tema.

2.1. As funções narrativas de Propp

Vladimir Propp, em sua *Morfologia do Conto*, apresenta trinta e uma funções narrativas encontradas nos contos russos que analisou. Bremónd (*apud* Hénault: 2006, 117-118) faz um resumo das principais funções e as esclarece:

Função	Ação
Afastamento	uma proteção vem a faltar + perigo virtual
Proibição	ordem que é uma tentativa de proteção contra o perigo, mas é também uma possibilidade de desobediência
Transgressão	desobediência e neutralização dessa tentativa de desobediência
Interrogação + Informação	atualização do perigo. O mau busca mais informações a respeito do herói
Fraude + Cumplicidade	outra atualização do perigo. O mau arma uma armadilha para um inocente, que se deixa enganar
Malfeito	realização por parte do mau de um ato prejudicial
Mediação	pedido de envio de socorro, entrada do herói em cena
início da ação contrária	o herói aceita uma missão de socorro, entrada do herói em cena
Partida	os altos feitos dos contos mágicos se passam sempre em regiões distantes

Ilustração 10 – Explicações de Claude Brémont sobre as principais funções de Propp (*apud*, Hénaut: 2006, 117-188)

Prof^a Dr^a. Balogh explica em suas aulas durante o curso de Mídia e Narratologia (2010-1) que:

As funções de Propp podem ser esquematizadas a partir de uma cronologia linear. As histórias possuem em média uma dezena de funções. Essas funções deslancham a história a partir da oitava função proposta por Propp, isto é, a função Dano (D^o) ou Carência. Morte, roubo, desaparecimento ou encantamento geram este dano ou carência. As funções propianas sucedem-se em ordem cronológica numa narrativa.



Ilustração 11 – Esquema das funções narrativas de Propp (Explicações de Balogh, na disciplina Mídia e Narratologia – fevereiro-junho/2010)

Na utilização do esquema de funções narrativas de Propp, a função dano ou carência, sempre inicia uma nova sequência narrativa e, portanto, deve gerar uma nova sequência de análise.

Este modelo pode ser melhor compreendido através do esquema a seguir:

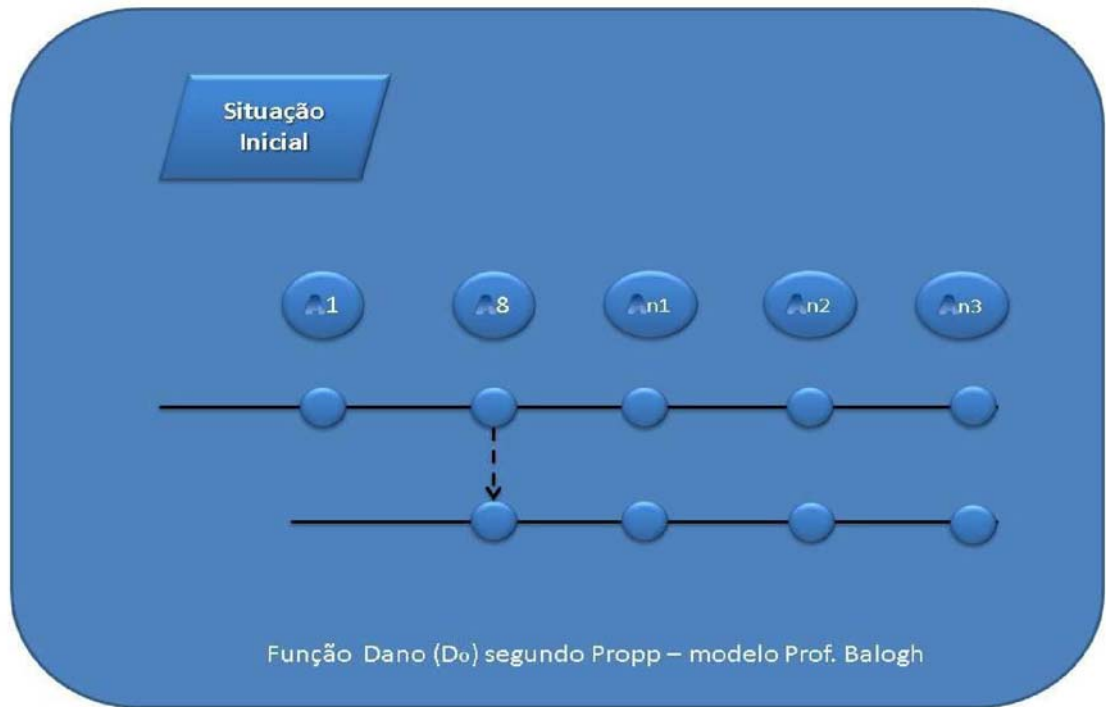


Ilustração 12 – Esquema das funções narrativas de Propp, a partir da função dano (D_o)
(Explicações de Balogh, na disciplina Mídia e Narratologia – fevereiro-junho/2010)

Destaca-se neste modelo a importância da cronologia para que os eventos que compõem a narrativa sejam apresentados. O percurso do herói também é fundamental, pois são as provas que ele enfrenta que o qualificam para que consiga a sanção ao final do percurso.

2.2. O esquema narrativo de Greimas

A partir do estudo dos contos fantásticos elaborado por Propp, Greimas propõe a criação de um esquema narrativo canônico, isto é, que pudesse ser utilizado para quaisquer narrativas e resume as funções nas provas – qualificante, decisiva e glorificante.

[...] Mais que a sucessão das trinta e uma funções, pela qual Propp defendia a narrativa oral e cujos princípios lógicos de organização são dificilmente percebidos, foi a reiteração das três provas – qualificante, decisiva e glorificante – que se apresentou como a regularidade, situada no eixo significativo, reveladora de um **esquema narrativo canônico**: a prova podia ser, então, considerada um sintagma narrativo recorrente, formalmente reconhecível, de modo que só o investimento semântico – inscrito na consequência – permitia distingui-las entre si. [...] Outras regularidades, não mais de ordem sintagmática, mas paradigmática, podem ser reconhecidas examinando-se o esquema proppiano. Enquanto projeção sobre eixo sintagmático, de categorias paradigmáticas, tais regularidades podem ser consideradas, numa primeira aproximação, sintagmas narrativos descontínuos. Enquanto as regularidades sintagmáticas jogam com a recorrência de elementos idênticos, as regularidades paradigmáticas são iterações de unidades com estruturas ou conteúdos invertidos. É o que acontece com a organização contratual do esquema narrativo. As três provas do sujeito são, por assim dizer, enquadradas num nível hierarquicamente superior, pela estrutura contratual: em seguida ao contrato estabelecido entre o Destinador e o Destinatário-sujeito, este passa por uma série de provas para cumprir os compromissos assumidos e é, no fim, recompensado pelo Destinador, que traz, assim também ele a contribuição contratual. (Greimás & Courtés: 2008, 331-332)

Para ele, o “**nível narrativo**”¹⁶ corresponde ao que se pode denominar enunciado.”:

[...] Enunciado toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito anteriormente a qualquer análise linguística lógica. [...] Existem duas formas de enunciados elementares: a) **enunciados de estado**, escritos como: “F junção (S,O)”; [...] são possíveis dois tipos de enunciados de estado – **conjuntivos** ($S \cap O$) e **disjuntivos** ($S \cup O$); b) **enunciado de fazer**, escritos como “F, transformação (S;O)”, que dão conta da passagem de um estado para outro. Quando um enunciado (de fazer ou de estado) rege, o primeiro é denominado **enunciado modal**; o segundo enunciado **descritivo**. (Ibid, 168-170)

É importante também a compreensão sobre o enunciator e relação entre enunciator-enunciatário para se estabelecer o percurso gerativo do sentido nos *film noir*.

¹⁶ Grifo do autor

Denominar-se-á **enunciador** o destinador implícito da enunciação (ou da “comunicação”), distinguindo-o assim do narrador [...] o enunciatário o corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário (por exemplo, “o leitor compreenderá que...”) reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o **enunciatário** não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação” empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre o fato de duas posições actanciais de enunciador e enunciatário. (ibidem, 171)

Entende-se, então, que enunciador é quem orienta e determina os rumos da trama e dá ao sujeito as coordenadas para que este cumpra um percurso narrativo.

2.3. A estrutura narrativa do *Groupe D'Entrevernes*

Para o *Groupe D'Entrevernes* a narrativa constitui-se por uma sequência de estados em transformação, em que a partir de um sujeito em conjunção ou disjunção com o seu objeto se cria um programa narrativo.

Estes estados podem ser representados através de dois tipos de esquemas:



Ilustração 13 – Enunciado de Estado

Quando um sujeito (S) está em conjunção com seu objeto, isto é, um mocinho está nos primeiros encontros com sua amada, diz que este sujeito está em conjunção com seu objeto, enquanto que quando a amada é raptada por um bando de malfeitores, este mesmo sujeito entra em disjunção com seu objeto. É neste momento que é necessário que ele parta para a ação, ou o fazer, e dê início ao seu programa narrativo.

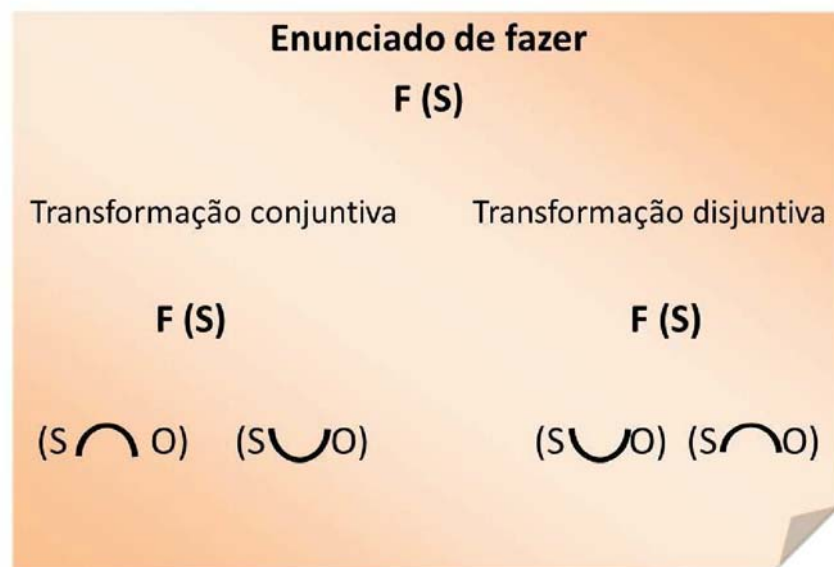


Ilustração 14 – Enunciado de Fazer

Na transformação de conjunção o sujeito está em disjunção com o seu objeto e passará por diversos estados de transformação até que entre em conjunção com seu objeto.

Na transformação de disjunção o sujeito está em conjunção com o seu objeto e passará por diversos estados de transformação até que entre em disjunção com seu objeto.

Para que estas transformações aconteçam há uma sequência narrativa proposta por estes estudiosos:



Ilustração 15 – Estrutura Narrativa do *Groupe D'Éntrevernes*

As fases da sequência têm alguns desdobramentos, conforme o quadro a seguir:

Manipulação	Qualificação	Ação/Performance	Sanção
Fazer-fazer	Estado de fazer	Fazer-estado	Estado de Estado
Relação destinador – sujeito operador	Relação sujeito operador – operação (objetos modais)	Relação Sujeito operador – estados (objetos de valor)	- Relação destinador – sujeito operador - Relação destinador – sujeito de estado

Ilustração 16 – Desdobramentos do esquema narrativo do *Groupe d'Entrevernes*

Conforme Balogh pode-se explicar cada uma destas fases da seguinte forma:

Manipulação: para que o personagem inicie uma trajetória, seja levado à ação, é necessário que ele tenha um desejo (querer) ou um dever de fazer ou obter alguma coisa. Este desejo ou dever pode nascer dele mesmo (automanipulação) ou pode ser levado a ele por outro personagem (destinador da manipulação)

Qualificação: não basta, no entanto, que o S tenha um querer ou um dever de executar, uma ação para levar a cabo, um objetivo, um programa narrativo, é necessário que ele também tenha aptidões, a competência para levar adiante o que quer. Em suma, para que S do PN possa levá-lo a cabo, é necessário que primeiro ele tenha um querer (ou dever), um poder e um saber que lhe possibilitem chegar à ação (fazer). O querer (ou dever), o saber e o poder constituem modalizações da competência do sujeito do desejo e são imprescindíveis para que o sujeito chegue a ação (fazer) ou *performance*.

Ação: de posse da competência o personagem parte para o fazer, a ação, o momento principal da narrativa e responsável pelas eventuais transformações.

Sanção: aqui o destinador exerce um fazer interpretativo (um julgamento) sobre as fases subsequentes. (Balogh: 2002, 63-64)

Cabe lembrar que para um Sujeito Operador S realizar seu programa narrativo *PN* é necessário que ele consiga adquirir sua competência a partir de quatro elementos: o **dever-fazer**; o **querer-fazer**; o **poder-fazer** e o **saber-fazer**.

2.4. Análise dos *Film noir*: *Laura*, *Chinatown* e *Veneno*

O objetivo desta pesquisa é para encontrar os elementos que podem fazer da narrativa dos *film noir* uma narrativa passível de permanência e de transnarratividade. A partir desse pensamento foram escolhidos alguns filmes que têm muitas diferenças entre si, mas que por isso mesmo, se prestam para esta análise, pois se obras diferentes abrigarem em si as estruturas elementares que se buscam, elas servirão como um forte indício de que isso possa ser comprovado.

Os filmes escolhidos tiveram algumas similitudes em seu histórico, *Laura* e *Veneno*, pois ambos são premiados por fotografia. *Laura* e *Chinatown*, ambos foram premiados com Oscar e são constantes na referência dos críticos de cinema.

Veneno foi escolhido como referencial relativo à produção *noir* no Brasil, pouco mencionada na bibliografia sobre o cinema nacional.

2.4.1. *Laura* – rupturas no contar

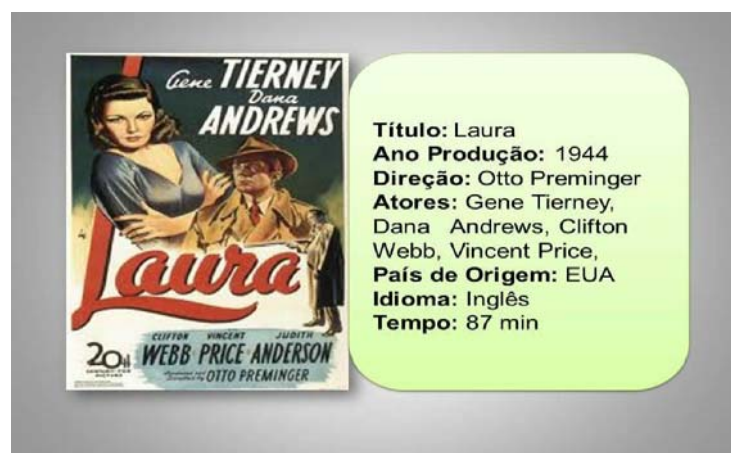


Ilustração 17 – Capa do DVD do filme *Laura*

Laura é uma adaptação do livro homônimo de Vera Caspary, escritora naturalizada americana¹⁷. O roteiro é realizado por Jay Dratler e sua equipe Samuel Hoffenstein e Betty Heinhardt.

O filme, dirigido por Otto Preminger, com trilha sonora especialmente criada para a película, por David Raskin, é considerada uma das mais importantes películas deste período. Os críticos nem sempre concordam com sua classificação enquanto *film noir* e também acham que o diretor não pode ser considerado autor, exclusivo da obra, conforme o comentário:

Otto Preminger has an altogether less likeable and more exploitive directional approach than the aforementioned figures. For a time the idol of the French and the British critics, more recently in eclipse, Preminger remained almost consistently mediocre throughout praise and blame, heavily dependent on his writers and cinematographers. His first important feature, *Laura* (1944), begun by Mamoulian¹⁸, who was withdrawn by Preminger acting as producer part of the way through shooting, is technically uninteresting, largely achieved in medium shots. It is notable by ingredients other than the direction itself, such as the music of David Raskin; the style of individual players personalities – Judith Anderson, Dana Andrews, Gene Tierney, and specially, Clifton Webb; credit to Preminger, since Mamoulian was responsible for it, and the best “touches” in the direction are do to an unusually refined and detailed screenplay of which Jay Dratler was chef author¹⁹. (Higham: 1973, 159-260)

¹⁷ Detalhes sobre a autora no anexo II

¹⁸ Rouben Mamoulian (1897-1987) nasceu na República da Geórgia, antiga União Soviética, pertenceu tanto ao expressionismo como ao realismo. Foi um diretor que descobriu novos e interessantes movimentos para a câmera, como o uso de *dollys* e *pans* espaciais. Foi o diretor de diversos filmes bem conhecidos: *Aplauso* (1929); *O Médico e o Monstro* e *Ruas da Cidade* (1931); *A marca do Zorro* (1940); *Sangue e Areia* (1941); *Cleópatra* (1963) (*site imdb*)

¹⁹ Otto Preminger tem uma abordagem menos agradável e direção mais exploradora que os antes mencionados. Foi por um tempo o ídolo dos críticos franceses e britânicos, mas recentemente eclipsado, Preminger permaneceu quase consistentemente mediocre tanto nos louros como nas culpas, fortemente dependente de seus escritores e cinegrafistas. Seu primeiro longa importante, *Laura* (1944), foi iniciado por Mamoulian, mas retirado por Preminger que atuava como produtor das filmagens, sua técnica é desinteressante, amplamente sustentada por tomadas em plano médio. O filme é notável por outros ingredientes que não propriamente a direção, assim como a música de David Raskin; o estilo individual dos atores – Judith Anderson, Dana Andrews, Gene Tierney, e especialmente, Clifton Webb; foram creditados a Preminger, embora Mamoulian fosse responsável tanto por eles, como pelos melhores toques de requinte na direção e detalhamento do roteiro, o qual Jay Dratler foi o autor. (Higham: 1973, 159-260) – Tradução livre.

O filme da Twentieth Century Fox tem como personagens principais: Laura (Gene Tierney), publicitária, Waldo Lydecker (Clifton Webb), jornalista, McPherson (Dana Andrews), o detetive policial, Shelby Carpenter (Vincent Price), noivo de Laura e Ann Treadwell (Judith Anderson), como tia de Laura e amante de seu noivo.



Ilustração 18 – da direita para a esquerda: Clifton Webb, Gene Tierney, Vincent Price, Dana Andrews, XXb – Gene Tierney e Judith Anderson Capa do DVD do filme *Laura*

Os atores escolhidos têm um histórico invejável, mas a maioria, à época do filme, era de iniciantes, alguns já com alguma idade e sem quaisquer indícios de carreira bem sucedida. Gene Tierney estava em seus primeiros trabalhos; Dana Andrews havia participado de poucos trabalhos, Clifton Webb, em função de sua comentada homossexualidade, tinha poucas oportunidades. Vincent Price, um dos nomes mais importantes do cinema de suspense e terror, dava seus primeiros passos na carreira.

O filme tem trilha sonora e fotografia impecáveis, venceu o Oscar de Melhor Fotografia em Preto e Branco, em 1945, e foi indicado para outras quatro categorias: melhor ator coadjuvante (Clifton Webb), melhor direção de arte em P&B, melhor diretor (Otto Preminger) e melhor roteiro (Jay Dratler e equipe).

A duração é de 87 minutos, a música, tema de Laura, que marcou época, é repetida ao longo da película, e cria uma expectativa adicional ao clima de suspense. Sua entrada marca os principais momentos do filme, como a narração inicial de Waldo Lydecker sobre o assassinato de Laura, o *flashback* em que ele conta ao detetive McPherson sobre Laura, os momentos em que McPherson está no

apartamento de Laura e nas passagens entre as sequências do filme. Serve como um elemento de ligação e ilustração das qualidades de Laura, reforçam sua presença em sua ausência.

David Raskin é o responsável pela trilha deste filme e na matéria do New York Times no dia de sua morte tem-se alguns detalhes que ajudam a compreender como o tema de Laura veio a ser um dos elementos marcantes deste filme:

In "Laura," a detective played by Dana Andrews falls in love with a woman who has apparently been murdered (Gene Tierney). The score, based on that single recurring melody, was a sensation. After the release of the movie, Johnny Mercer was hired to put words to Mr. Raskin's melody, and the song became No. 1 on the Hit Parade. Mr. Raskin, whose wife had left him the day before he sat down at the piano, often said the theme touched people because it was about the yearning that comes with unrequited love. (New York Times, 11/08/2004).²⁰

A música do filme, representada por uma melodia de piano que se repete ao longo do filme tem tons tristes, que evocam o amor não correspondido, a angústia do amor não realizado. Os sentimentos de David Raskin ao transpor suas dores pessoais para a melodia tema do filme vieram ao encontro aos sentimentos vividos pelos personagens masculinos da película.

Roy M. Prendergast, in his book "A Neglected Art," quotes Elmer Bernstein on the evocative quality of the music: "The film portrayed a man falling in love with a ghost. The mystique was supplied by the insistence of the haunting melody. He could not escape it. It was there when he was in Laura's apartment. It was there when he turned on the record player. It was never absent from his thoughts. We may not remember what Laura was like, but we never forgot that she was the music." (New York Times, 11/08/2004).²¹

²⁰ Em "Laura" um detetive vivido por Dana Andrews apaixona-se por uma mulher que aparentemente foi assassinada (Gene Tierney). A marcação, baseada na melodia recorrente, foi uma sensação. Depois do lançamento, Johnny Mercer foi contratado para escrever a letra da música do Sr. Raskin, e a canção tornou-se a número 1 nas paradas de sucesso. Sr. Raskin, que fora abandonado pela esposa no dia anterior ao sentar-se ao piano, muitas vezes disse que o tema tocava as pessoas por causa da saudade que vem com o amor não correspondido. (New York Times, 11/08/2004). Tradução Livre.

²¹ Roy M. Prendergast, em seu livro "A arte negligenciada", cita Elmer Bernstein para evocar a qualidade da música: "O filme retrata um homem se apaixonando por um fantasma: A mística foi reforçada na repetição da música assombrosa. Ele não podia escapar-lhe. Estava lá, no apartamento de Laura. Estava lá quando ele ligou

A alma atormentada do compositor emprestou sentimentos à música, que consegue traduzir os sentimentos tanto de Lydecker, em sua paixão-obsessão, como de McPherson, em sua paixão impossível, uma vez que se apaixonou pela mulher supostamente assassinada.

A música também evoca Laura, mulher que reúne características antagônicas, como independência, força de vontade, proatividade e sensibilidade no sentir, no ouvir, doçura para conviver com os demais.

Laura, é uma mulher bastante independente e profissional atuante numa agência de propaganda, na qual iniciou sua carreira, extremamente jovem, pois Waldo informa que a conhecera cinco anos antes, quando ela ainda tinha 17 anos. Uma protagonista diferente das de outros *film noir*, uma variação significativa no papel da *femme fatale* tradicional. As protagonistas dos filmes anteriores oscilavam entre o papel da mulher dependente de pais e maridos, que exerciam apenas profissões menos importantes, e o das mulheres que exerciam profissões menos nobres, como dançarinas e cantoras de *cabarets*, as quais muitas vezes se prostituíam em seu cotidiano.



Ilustração 19 – Shelby Carpenter conversa pela primeira vez com Laura (esquerda) – Laura retorna de viagem (direita)

A história tem seu início com a narrativa de Waldo Lydecker, que revela de imediato sua empatia com a vítima e desagrado com os detetives policiais. Sua presunção, característica que ficará totalmente explícita ao longo do filme, já se anuncia em sua narração, na qual, se considera como o “único ser humano em Nova Iorque”, com a morte de Laura.

“Jamais me esquecerei do fim de semana em que Laura morreu. Um sol prateado queimava o céu como uma gigantesca lente de aumento. Era o domingo mais quente do qual me recordava. Eu me sentia como se fosse o único ser humano abandonado em Nova Iorque. Com a morte horrenda de Laura, eu estava sozinho. Eu, Waldo Lydecker, era o único que a conhecia de verdade. Eu tinha acabado de começar a escrever a história de Laura quando outro daqueles detetives veio me ver. Eu o fiz esperar. Podia vê-lo através da porta semi-aberta. Notei que tinha a atenção voltada para o meu relógio (*um daqueles relógios que são grandes móveis, com pêndulos imensos*). Só existia um outro igual àquele, e estava no apartamento de Laura, exatamente na sala onde ela havia sido assassinada.” (LAURA: 1944)



Ilustração 20 – Waldo Lydecker recebe na banheira o detetive policial McPherson

Waldo Lydecker apresenta em sua narração a personagem Laura, não a descreve, mas permite ao espectador saber que esta mulher é tão singular, que sua falta faz com que o narrador se sinta como o único ser humano que restou na cidade – anúncio de sua arrogância. Também diz que a morte de Laura foi horrenda, mas exime-se dos detalhes sobre o assunto. Anuncia a morte/ausência de Laura no início da narrativa.

As imagens que acompanham este texto são ricas em detalhes, a voz aparece ainda em *black*, com um *fade in* que se abre e mostra a estátua de um guerreiro chinês, num nicho na parede entre duas luminárias. Em *pan* os objetos da sala da casa de Waldo, em estantes de vidro, com diversos tipos de peças em cristal são mostrados e nas paredes um conjunto de máscaras é observado pelo detetive, quando as badaladas do relógio de pêndulo, chamam a atenção do detetive, que é interrompido por Lydecker, quando pega um dos objetos da estante.



Ilustração 21 – McPherson observa os objetos da sala de Lydecker

O primeiro encontro entre Lydecker e McPherson é praticamente um confronto. Os dois estão se conhecendo, mas Lydecker quer provar que é melhor em todos os sentidos, mostra-se como conhecedor do universo criminal, mas fica surpreso quando McPherson está de posse das notas do depoimento dele aos outros policiais. Conhece os textos publicados em sua coluna anterior, que de forma

indireta relaciona-se com algo sobre a morte de Laura. Ela morrerá com o rosto desfigurado por uma arma de grande calibre, designada como “chumbo grosso” na crônica de Waldo sobre outro assassinato.

Desde o primeiro momento o crime ganha destaque enquanto elemento essencial deste filme, uma vez que o criminoso começa a delinear-se desde as primeiras palavras do filme. A riqueza dos detalhes prenuncia as nuances deste crime, que tanto é passional como é egoísta e hedonista.

Um dos elementos essenciais na narrativa *noir* é o crime, o outro é o *flashback*. A história de *Laura* é narrada, em sua íntegra, em *flashback*, uma vez que Lydecker a narra em primeira pessoa e a apresenta como um livro que está escrevendo, mas o primeiro *flashback* da história é a apresentação da personagem assassinada, Laura.

Lydecker sai para almoçar com o detetive McPherson e o apresenta a Laura, mulher elegante, sensível, especial, dotada de eloquência no agir e no olhar, que o seduzira há alguns anos, quando ainda era uma menina. Este *flashback* é coberto pelas imagens dela, em situações que vão desde o contato de Laura ao pedir o endosso de Lydecker para seu anúncio publicitário, até o desenvolvimento do relacionamento entre os dois e a obsessão dele em manter Laura num pedestal, distante da realidade que a circunda.

Laura é apresentada como uma mulher ideal, linda, meiga, compreensiva, impulsiva e independente, mulher perfeita aos olhos de Lydecker, homem bem-sucedido, mas aparentemente homossexual, que vê em Laura seu duplo perfeito, a mulher idealizada e endeusada, colocada num pedestal, para ser admirada, par, por excelência, daqueles que pretendem estar sempre acompanhados pela beleza e leveza do ser feminino, sem, no entanto, o tocar.

Esta personagem *noir* feminina foge ao padrão da *femme fatale* por vários motivos:

- 1) Não é quem manipula o detetive em sua busca pelo criminoso. Sua manipulação se dá além tórumulo. São seus atributos que movimentam a busca tanto quanto a própria curiosidade profissional de McPherson;
- 2) Sua primeira aparição na película é mediada por um quadro. É a representação da personagem que a apresenta e não a personagem em si; enquanto o sujeito destinador em sua fala manipula McPherson

questionando-o “Se não conhece nenhuma mulher que não seja ‘boneca’ ou ‘dama’ em sua vida?”;

- 3) Sua apresentação se dá pela voz do narrador, que atua como sujeito destinador da paixão do detetive por Laura; é num extenso *flashback*, narrado durante um almoço entre McPherson e Lydecker, que Laura começa a ocupar um espaço menos virtualizado na película;
- 4) Seus objetos pessoais, assim como seu modo de viver, de certa forma, uma extensão estética de Lydecker, seduzem o detetive, estimulam seu desejo de conhecer uma mulher perfeita para o convívio;
- 5) O surgimento de Laura, que surpreende a todos, revela uma mulher sensível, em sintonia com o que acontecia à sua volta, sem quaisquer vínculos com o perfil manipulador da mulher fatal tradicional.
- 6) Laura é uma mulher pronta para viver, amar, aceitar a vida de forma tranquila, sem necessidade de enganar ou trapacear para conseguir seus objetivos, capaz, no entanto, de seduzir quando necessário.

Na narrativa cabe verificar que, segundo o modelo do *Groupe d'Éntrevernes*, há mudanças nas etapas:

- 1) O sujeito destinador (S^{dor}) é o crime em si. Uma mulher é encontrada morta e o detetive sai em busca da solução do crime; O sujeito destinador 2 (S^{dor2}) é o próprio criminoso, que conduz o detetive em sua descoberta sobre a vítima, ainda supostamente morta, e o leva a apaixonar-se pela mulher idealizada por ele; O sujeito não aparenta estar em disjunção com um objeto em si, ele está ali para exercer uma função para a qual já foi qualificado. Laura quer resolver o caso, mas mesmo trazendo as marcas físicas de uma mulher fatal não é quem manipula o detetive. A sedução do detetive acontece através da somatória da manipulação do segundo sujeito destinador e do universo de Laura, seu modo de vida, seu diário, seus supostos hábitos são o que o seduzem.
- 2) O percurso do detetive não o qualifica para a realização das provas, mas sim reforçam a qualificação que ele já possui, por sua atuação profissional, pois é um detetive-policial; é no percurso que o detetive percebe que está em

disjunção com seu objeto de desejo, isto é, o amor, pois apaixona-se por Laura, através de seus objetos e não por sua presença.

- 3) A sanção se dá com a morte do assassino, enquanto este tenta se livrar da arma do crime; a conjunção com o objeto se dá pela recíproca de Laura ao seu amor, ainda que velada.

O filme *Laura* rompe com a forma comum a outros filmes *noir*, por apresentar algumas diferenças no contar, a narrativa em *flashback* não é uma novidade, pois outros filmes também a trazem, mas a presença de um *flashback* dentro de outro mais amplo é inovadora em termos narrativos.

A história contada pela narrativa de um dos personagens da trama também não é novidade, o novo é que o filme é apresentado a partir da narrativa do criminoso e não do detetive.

A mulher fatal também é inovadora, pois é profissional do emergente mercado publicitário, independente, vive só, mas cercada de bons amigos, tem família de posses. É sensual, mas não vive de sua sensualidade, mas sim de seu intelecto.

O filme, no entanto, mantém a estrutura elementar da narrativa *noir* – detetive, mulher atraente – crime/criminoso.

2.4.2. *Chinatown* – retorno à velha, fórmula do *noir*

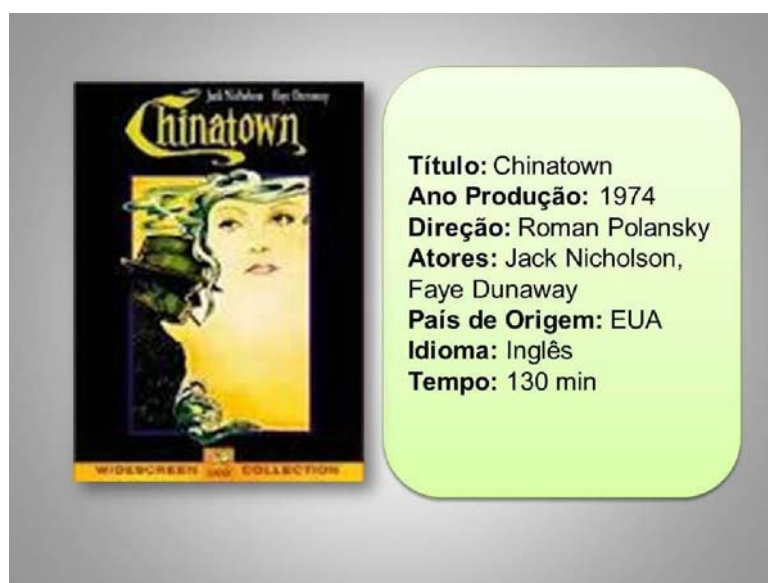


Ilustração 22 – Capa do DVD do filme *Chinatown*

O filme, de roteiro original, escrito por Robert Towne, percorre um emaranhado de escândalos pessoais e políticos, que tem o bairro *Chinatown* como palco de desfecho dessas ações. O enredo se passa na Los Angeles de 1937, quando a cidade estava em expansão imobiliária e o sistema de saneamento básico era uma das primeiras necessidades do lugar.

Roman Polansky dirige *Chinatown* (1974), filme criado e rodado na segunda metade do século XX, mas considerado e classificado como um *film noir*. O filme constitui-se em obra *noir*, pois além de reunir as características elementares destes filmes, com utilização da iluminação em tons contrastantes, reúne também os outros três elementos fundamentais da narrativa *noir*, isto é, o detetive, a mulher fatal e o crime.

O filme venceu o Oscar de melhor roteiro original, em 1975, nos Estados Unidos. Foi indicado nas categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor ator (Jack Nicholson), melhor atriz (Faye Dunaway), melhor fotografia, melhor direção de arte, melhor figurino, melhor edição, melhor trilha sonora e melhor som.

Foi o vencedor do Globo de Ouro em 1975 nos Estados Unidos nas categorias: melhor filme, melhor diretor (Roman Polanski), melhor ator (Jack Nicholson) e melhor roteiro. Recebeu indicações nas categorias: melhor atriz (Faye Dunaway), melhor ator coadjuvante (John Houston) e melhor trilha sonora.

No Bafta em 1975 no Reino Unido, venceu nas categorias: melhor diretor, melhor ator (Jack Nicholson), melhor roteiro. Foi indicado para as categorias de melhor filme, melhor atriz (Faye Dunaway), melhor ator coadjuvante (John Houston), melhor direção de arte, melhor fotografia, melhor figurino, melhor trilha sonora e melhor edição.

Recebeu também o prêmio Edgard de melhor filme, nos Estados Unidos, 1975. Na Dinamarca, em 1975, ganhou o prêmio Bodil²² de melhor filme americano.

Jerry Goldsmith (1929-2004) assina a trilha deste filme, assim como o fez desde as trilhas de programas de televisão (Dr. Kildare) como filmes (*The Spiral Road*) a partir dos anos 60 do século XX. Sua atuação é conhecida e suas trilhas se

²² Prêmio Bodil é a maior premiação dinamarquesa para o cinema, o prêmio é atribuído pela Associação de Críticos de Cinema de Copenhague (Filmmedarbejderforeningen - FMF). O nome do prêmio vem de duas importantes atrizes do cinema dinamarquês: Bodil Kjer e Bodil Ipsen.

estendem por filmes de grande sucesso de bilheteria como *Planet of the Apes*, *Poltergeist*, *The Basic Instinct*, *Star Trek*, *LA Confidential* entre outros.

Suas composições falam por si em sua vasta produção, mas sua fala é a tradução do porquê a trilha sonora é parte essencial na narrativa fílmica. Sua eloquência no falar sobre as trilhas que compôs é tão forte quanto a forte aprovação dos críticos com relação ao seu trabalho, refletida em inúmeros prêmios ao longo da carreira:

"The function of a score is to enlarge the scope of a film. I try for emotional penetration - not for complementing the action. For me, the important thing about music is statement. I can't describe how I arrive at the decision to make a statement; I simply feel it and react to it." ²³ (site [jerrygoldsmithonline](http://jerrygoldsmithonline.com)).

A música neste filme acentua todos os momentos intensos entre as personagens. Os temas ajudam a compor o clima de suspense, misto com a necessidade de desvendar e proteger as mulheres indefesas desta película.

Jake Gittes (Jack Nicholson) é um detetive particular especializado em casos de infidelidade conjugal. Seu escritório é bem espaçoso e conta com uma equipe de detetives que o auxilia. Fuma compulsivamente, seus modos são rudes, veste-se de acordo com a moda vigente, é provocador.

Está sentado em seu escritório, quando a sra. Mulwray entra e lhe pede que investigue seu marido, pois suspeita que este a esteja traindo. O Sr. Mulwray é o engenheiro responsável pelo sistema de abastecimento de água e esgotos de Los Angeles, trabalha para a prefeitura e goza de boa posição social.

Gittes inicia a investigação que revela que o Sr. Mulwray gasta seu tempo, quase exclusivamente, em constante vigilância do sistema de água e esgotos da cidade. O engenheiro demonstra investigar as condições de todo o sistema. O homem não demonstra ter quaisquer envolvimento extraconjugais. Enquanto as

²³ "A função de marcação é encorpar o escopo de um filme. E experimentei por penetração emocional – não por complementar a ação. Para mim, a coisa mais importante sobre a música é afirmação. Eu não posso descrever como eu cheguei à decisão de fazer uma afirmação, eu simplesmente senti e reagi a ela. (site [jerrygoldsmithonline](http://jerrygoldsmithonline.com))

primeiras fotos do caso são reveladas e as primeiras notas são realizadas, um fato inusitado muda o rumo da investigação.

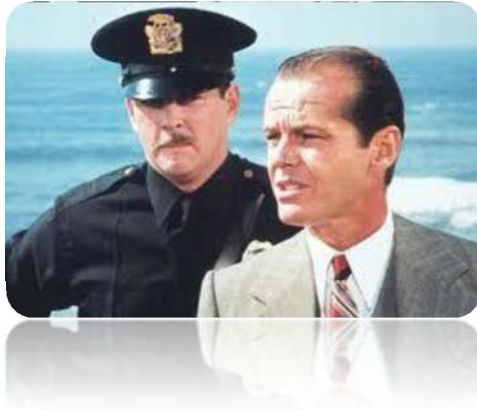


Ilustração 23 – Jake Gittes (Jack Nicholson) observa os esgostos de Los Angeles em *Chinatown*

A primeira Sra. Mulwray não é realmente a senhora Mulwray. A verdadeira Sra. Mulwray (Faye Dunaway) entra no escritório para contestar a investigação que ele está realizando, pois nunca o contratou para vigiar o seu marido.



Ilustração 24 – Jake Gittes (Jack Nicholson) durante a investigação nas plantações de laranja; Jake Gittes e Sra. Mwlray (Faye Dunway); Jake Gittes e O pai da Sra. Mulwray (John Houston)

A história revela um emaranhado de intrigas políticas, corrupção e problemas familiares, que têm uma solução inesperada no bairro *Chinatown*.

As personagens femininas deste filme são múltiplas, a primeira mulher é a falsa senhora Mulwray, de meia idade, mulher não atraente, que justifica sua contratação de um detetive para flagrar o marido em adultério. Ela não manipula, apenas contrata o detetive, que segue em seu curso normal de trabalho. Funciona como o primeiro sujeito destinador da película, mas não sustenta a ação do sujeito operador (Jack Gittes).

A segunda Sra Mulwray (Faye Dunaway) pode ser considerada com os traços de uma mulher fatal tradicional:

- 1) Funciona como o segundo sujeito destinador da película e mantém o detetive em sua busca até o final da trama;
- 2) É um misto de fragilidade, desespero e sensualidade;
- 3) Age tanto como ajudante como pseudo-oponente;
- 4) Aparenta ser uma criminosa;
- 5) Esconde segredos do passado;
- 6) Tenta manter o passado em segredo a qualquer custo.

A narrativa deste filme segue o esquema narrativo tradicional, com:

- 1) Um primeiro sujeito destinador (S^{dor}) – mulher – supostamente traída pelo marido, que contrata o detetive particular para que ele descubra a sua infidelidade; um segundo sujeito destinador – mulher fatal –, que claramente manipula o detetive em sua busca por solucionar um crime, nem tão evidente assim no início da trama; é um sujeito em disjunção com seu objeto, pois perdeu a fé no sistema policial vigente. A corrupção de seus pares policiais o levou por uma busca por “justiça” que o leva a se reintegrar como homem-detetive;
- 2) O detetive particular está duplamente qualificado, foi policial, e já se estabeleceu como *private eye* há algum tempo. Tem equipe formada para investigações e escritório bem localizado;
- 3) A *performance* o levará por um caminho de aproximação de seu objeto de desejo. Neste caminho percorre por um emaranhado de crimes menores que enredam o primeiro crime, um assassinato, mas escondem o verdadeiro

crime; uma sequência de pistas falsas e verdadeiras, que levam o detetive por buscas nocivas ao seu bem-estar físico;

- 4) Um desfecho com final inesperado, mas com uma sanção implícita; o detetive continua em disjunção com o objeto.

O filme, embora considerado como um filme *neo-noir* por alguns críticos, possui os elementos clássicos do *noir*. Traz em sua fórmula o detetive “durão”, homem de modos rudes, agressivo, sarcástico, pronto tanto para a violência, como para envolver-se sexualmente com a mulher fatal que estiver perto de si; uma mulher fatal cheia de artimanhas, de passado bastante obscuro, e pronta para seduzir o detetive para resolver seu problema. Os crimes iniciais são voltados para a corrupção, mas ao longo da película acontece um assassinato nos moldes dos primeiros *film noir*, com direito a corpo desovado em local distante do local do assassinato e com diversas pistas deixadas pelo criminoso que norteiam a busca do detetive.

Os elementos estruturais mantêm-se nesta narrativa, que não se utiliza de *flashback* para contar o que aconteceu ao longo da narrativa. A história que se revela é apenas contada pelos personagens, sem se recorrer a este recurso estético.

2.4.3. *Veneno* – o cinema nacional explora o *noir*



Ilustração 25 – cartaz do filme *Veneno*

Veneno encontra-se entre os filmes mais populares da Vera Cruz, que apesar da produção técnica de qualidade não atingiram êxito de bilheteria. O filme com roteiro de Afonso Schmidt e Gianni Pons foi lançado em 1952. Edgar Brasil recebeu dois prêmios de Melhor Fotografia, em 1952, o da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, Rio de Janeiro, 1952 e o Prêmio “Saci”, São Paulo. Anselmo Duarte recebe o prêmio “Governador do Estado de São Paulo”, de melhor ator, em 1952 pelo conjunto de filmes do mesmo ano *Tico-tico no fubá*; *Apassionata* e *Veneno*.



Ilustração 26 – Ler da esquerda para a direita de cima para baixo. Cena 01 Hugo (Anselmo Duarte); Diana (Leonora Amar) e Ziembinski (delegado); Cena 02: Hugo e Gina, uma das primeiras cenas do filme. Cena 03: Diana e Delegado, aviso da morte de Hugo.

O elenco traz nomes que já tinham alguma projeção nesta época, Anselmo Duarte, Paulo Autran, Ziembinski e Leonora Amar, que atuou em um único filme no

Brasil. A atriz, que também era cantora, fez algumas apresentações em cassinos do Rio de Janeiro e atuou no duplo papel de Gina e Diana no filme *Veneno*. Em seguida mudou-se para os Estados Unidos, onde atuou em alguns filmes e fez carreira musical. Casou-se e voltou tempos depois ao Brasil.



Ilustração 27 – Da direita para a esquerda, de cima para baixo: Cena 01 – Diana está descobrindo a casa em que chegou; Cena 02 – Diana quer desistir de casar com Hugo; Cena 03 – Diana recebe um vestido feito para Gina; Cena 04 – Diana assume o papel de Gina após a morte de Hugo.

O filme é visto como uma obra diferente das produções regulares da Vera Cruz, em especial por trazer elementos próprios do *film noir*.

Veneno é visto como uma produção fora dos padrões da Cia. que vinha trabalhando em termos de fotografia, iluminação, narrativa. Galileu Garcia considera o filme um “estranho no ninho da própria Vera Cruz” e relata que o diretor Gianni Pons era ligado a um ciclo de produção (*Sic!*) que existia no sul da França, com sede em Marselha, o chamado “Cinema Noir”, que é exatamente como *Veneno*: “Houve uma preocupação de que talvez o Pons fosse representante ou intermediário, que uma futura ligação com o centro produtor da Europa, que pudesse haver uma reciprocidade de produção.

Essa foi a intenção em realizar o filme porque ele é realmente um estranho no ninho. (Ruiz: 2003, 33).

O filme tem música de Enrico Simonetti, um maestro de origem italiana, radicado no Brasil, autor de trilhas sonoras para filmes como *Veneno* (1953), *Floradas na Serra* (1954), *Absolutamente Certo* (1957) e *Cara de Fogo*. Em 1957, já com o nome aportuguesado para Henrique, lançava pela Polydor um LP com solos de piano sob o título *Ritmos... Ritmos*. Comandou o programa *Simonetti Show* no início da década de 60, do século XX. Nos anos 70, Simonetti voltou à Itália, onde faleceu aos 54 anos, em 28 de maio de 1978, conforme informações extraídas do *site* *viagemusical-instrumentais*.

Existem, no entanto, algumas outras obras da Vera Cruz que trazem elementos que podem ser comparados ao *Noir*, como *Na Senda do Crime*, 1954, e *Appassionata*, 1952.

O filme além de trazer os três elementos básicos do *Noir* – detetive, um delegado policial, que apesar de pouca atuação na película tem a função de investigar um arrombamento que ocorreu na residência de Hugo. A casa encontra-se muito próxima à estrada ferroviária e exposta a ação de possíveis ladrões. Um criminoso, movido por seus sonhos, a beira da loucura e mulher fatal, Diana, cantora de *cabaret*, que tem a mesma aparência da esposa de Hugo – traz também a fotografia e cenários próprios destes filmes. A Cidade é retratada do ponto de vista do subúrbio, vista de longe, por quem vive em bairros mais afastados. As imagens do crime são vistas através de sonhos e das alucinações de Hugo, crime e a ocultação do cadáver acontecem na madrugada.

A narrativa do filme traz rupturas no contar da Vera Cruz, que até então optara por comédias, com histórias lineares, de tom leve, ambientes alegres e festivos. O filme tem início num sonho de Hugo, *flash forward*, do que está por acontecer. Num lago tranquilo, Hugo passeia de barco com a esposa e, de repente, a joga no lago e a afoga; na sequência é interrogado de forma agressiva pelo delegado numa delegacia, acorda e está dormindo ao lado da esposa, em sua casa. A empregada está preparando o café, quando o delegado vem à sua casa para verificar a segurança em função da reclamação que ele fizera por carta.

Na sequência vai para o trabalho, distraído, meio fora de si e tem alucinações numa sala repleta de espelhos, cenário que imediatamente remete à sequência final

do filme *A Dama de Shangai*. Neste cenário ele volta a ser perseguido pelo delegado devido a um crime que ainda não cometeu. A cena se rompe com um soco num dos espelhos que o traz para a realidade e o faz procurar seu médico.

Para o médico, Hugo diz que não é casado, ao que o médico lhe recomenda encontrar alguém que o faça feliz, pois assim ele libertar-se-ia de seus medos, angústias e alucinações.

Ao final do expediente Hugo é intimado por seu chefe, que aniversaria, a acompanhar os colegas na comemoração. Do cabaré liga para a esposa que está em casa e é pressionado por ela. Encontra-se com Diana, que tem o mesmo rosto que sua esposa, Diana é demitida por cantar uma canção romântica e ele a apoia, leva-a para jantar e a deixa em uma rua próxima ao hotel que ela mora. Volta para casa e encontra a esposa, com suas exigências não atendidas e ela o comunica que irá abandoná-lo.



Ilustração 28 – Gina, aguarda Hugo em casa.

Gina pede a Hugo um comprimido para a dor de cabeça, depois da discussão, mas ele encontra veneno de rato no armário do banheiro e oferece à sua esposa. Na madrugada leva o corpo sem vida para um banco de praça, do qual ao longe se avista a cidade e o abandona.



Ilustração 29 – Vista da cidade de São Paulo, do ponto em que Hugo deixa o corpo morto da esposa Gina, num banco de praça.

Volta à cidade e convence Diana a morar em sua casa. Percebe que está ficando obsessivo em função do crime cometido e leva Diana para uma viagem num local próximo a um lago. Sai com ela para o passeio de barco, o local é o do sonho do início do filme, retorna para casa. Ainda mais obsessivo e agressivo. Proíbe Diana de qualquer contato com as pessoas que vivem ao redor da casa e também de sair de dentro de casa. Diana foge e ele convence a empregada que Gina demitira que a mulher está sofrendo de um surto psicótico. A empregada o ajuda com o delegado, que traz Diana de volta. Pressionado por sua consciência, em alucinação, vê as mãos de sua esposa saindo por entre os dormentes da linha do trem. Tenta pegar suas mãos, mas não vê o trem que se aproxima e é atropelado pelo trem.



Ilustração 30 – Dormentes do da ferrovia – efeitos da mão de Gina que atrai Hugo à morte

Diana é uma mulher fatal muito próxima às mulheres do cinema americano, traz o penteado da moda, seus cabelos são semi-longos e ondulados, veste-se com roupas sensuais próprias dos anos 40-50 do século XX e usa batom de tom escuro, provavelmente vermelho.

Não é uma mulher cínica ou má, apenas presa a uma vida sem sucesso, em que se vê obrigada a prostituir-se em troca de abrigo e alimento, pois não consegue uma boa colocação enquanto cantora.

Seus figurinos remetem a outras atrizes americanas. É fácil lembrar de Gilda (Rita Hayworth) no momento em que ela canta no cabaré. Seu vestido é bastante similar ao que Gilda utiliza nos cartazes e no filme. O cabelo está penteado da mesma forma e a silhueta também lembra a da outra personagem. Os gestos também remetem à outra personagem/atriz.



Ilustração 31 – Diana Fernandes em sua apresentação no cabaré Oriente

A cena de Diana sentada na sala, também remete a outro filme, *Laura*. Sua composição tem um quadro ao fundo, enquanto ela está sentada numa poltrona um pouco mais à direita do quadro, mas lembrando imediatamente, os enquadramentos em que Laura tem ao fundo o seu quadro.



Ilustração 32 – Diana conversa com Hugo, na noite que foi morar na casa dele.

O esquema narrativo de base é idêntico às películas nomeadas como *film noir*. Ao descrever o desencadeamento do programa narrativo desses filmes de estética *noir* há um padrão que se repete, com um trio bem definido, detetive, mulher fatal e crime/criminoso. Ainda conforme o texto de Balogh, ao citar Martins, existe mais um elemento que move a narrativa *noir*.

[...] Parece mais importante frisar a oportuna caracterização do autor do gênero como tendo um conjunto de atores ligados ao desvendamento do crime por uma paixão simples: a *curiosidade*, que impulsiona detetives e investigadores pontuais e, com a qual se relacionariam alguns como agentes, o *curioso ativo* e outros através de uma relativa privacidade, qualificados por Martins de *curiosos passivos*, sendo que ambos tipos de curiosos interagem no desvendamento da ação criminosa. (Balogh: 2011, 2)

A mulher fatal em *Veneno* tem algumas diferenças interessantes:

- 1) Aparece duplicada, com duas personalidades distintas. A esposa de Hugo, Gina Ferreira, tem as características de uma mulher fatal, está num casamento, mas trai o marido, enquanto, o diminui com seus comentários;
- 2) Gina é manipuladora, mas não tem sucesso. É assassinada por seu marido, que sofre de problemas emocionais, e tem sofrido diversas alucinações;

- 3) Diana Fernandes é uma *femme fatale* inspirada nas mais tradicionais mulheres fatais do cinema *noir*, lembra em seus trejeitos, vestimentas e penteados, Gilda (Rita Hayworth); sobrevive cantando em um *cabaret*; é simultaneamente sedutora e ingênua.
- 4) Diana vive e pertence ao submundo, mas está em busca de inserção social. Quer, na realidade, ser uma mulher comum, de preferência, casar e ter filhos e passa de manipuladora a manipulada.

O filme tem uma inversão narrativa comum ao filme *Laura* que é contado a partir do ponto de vista do criminoso:

- 1) O filme começa com um sonho renitente da personagem principal, que é o criminoso; o destinador do crime é de forma indireta o médico que o faz perceber que sua infelicidade está ligada à falta de amor em seu relacionamento; o criminoso enquanto sujeito operador está em disjunção com seu objeto, isto é, ser amado;
- 2) O detetive da película, um policial, é manipulado pelo criminoso que o desafia, por causa de um arrombamento que ocorreu em sua casa. A casa fica junto à estrada ferroviária e está em local vulnerável a assaltos;
- 3) Como há uma inversão do ponto de vista do narrador da história, pode-se dizer que o filme mostra a *performance* do criminoso, suas tentativas de aceitação social e que por amor, o levam a se qualificar para realizar o assassinato;
- 4) A sanção ocorre mais no castigo do criminoso que morre atropelado por um trem que na solução do crime, que permanece sem solução, uma vez que tanto a mulher de Hugo, como Diana, possuem a mesma aparência. Portanto, a mulher fatal, que em si não foi quem manipulou o criminoso, indiretamente consegue manipular o detetive, e se manter no lugar da outra.

O filme apresenta algumas variações na fórmula comum aos *film noir*, geralmente retratados a partir do ponto de vista do detetive. É um filme que tem a narração realizada pelo criminoso, são suas ações que contam a história. A história tem intertexto com diversos filmes dos anos 40 do século XX, como *Gilda* e *A dama de Shanghai*. Contudo mantém os elementos elementares da narrativa *noir* – o criminoso/crime; a mulher fatal e o detetive –, que mesmo em grau de importância

diferente dos primeiros filmes mantêm a essência em seus papéis, isto é, o detetive, desvenda o crime, a mulher fatal seduz e o criminoso é um assassino e, portanto, comete crimes.

A fórmula inicial se repete nos três casos: um homem solitário, com um passado que o persegue; uma mulher que o manipula e seduz, mesmo em *Laura*, quando a curiosidade e o desejo de desvendar o crime vêm junto à mórbida paixão do detetive pela vítima de seu caso; um crime cometido por um criminoso improvável como em *Veneno*, que a inversão dos valores coloca o criminoso em destaque e lhe empresta parte das características do detetive, isto é, solidão e curiosidade.

Esta composição de elementos únicos, que se apresentam de forma inusitada, cria uma base sólida de identificação para este tipo de narrativa, que apesar de muitas opiniões contrárias, a caracteriza como própria de um gênero e permite que o *noir* transforme-se num produto transnarrativo e transmediático.

III. NARRATIVAS TRANSNARRATIVAS – O NOIR EM CONTÍNUA RENOVAÇÃO

Narrar faz parte da vida humana. Desde cedo o ser humano é colocado frente às narrativas, atividade que vai do conforto ao medo, dos contos infantis na hora de dormir, às histórias populares, repletas de seres malignos. Assim sendo pode-se afirmar que a compreensão do mundo é realizada através de narrativas. Os pais, ao ensinarem as crianças, fazem uso deste recurso ainda que, muitas vezes, sem consciência de ocuparem-se da arte de narrar.

Os meios de comunicação, em especial os que aliam som e imagem, também se utilizam da narrativa para os horários nobres de sua programação. Ao longo do dia o indivíduo comum tem múltiplas possibilidades de gastar parte de seu tempo entretendo-se com narrativas, as quais exercem o poder de encantamento sobre a pessoa, cativam, seduzem, capturam a atenção e servem tanto para informar quanto para entreter.

As narrativas aqui abordadas são as de entretenimento. Assemelham-se aos contos de fadas, pois possuem sempre um herói que está em busca de capturar um vilão. Sua fórmula, no entanto, é um pouco mais complexa que isso. Tem um herói, com traços não muitos perfeitos, um herói que se reveste de fragilidade humana, embora tenha atributos quase sobre-humanos; uma mulher, considerada fatal, por seu comportamento e poder de sedução sobre o herói; um criminoso que, apesar de ser claramente mau, não atinge a perfeição em sua maldade, pois deixa por descuido ou acaso pistas que direcionam o herói em sua captura.

Os elementos do *film noir* se traduzem numa combinação que agrada, desafia e contagia o espectador. Sua fórmula é uma garantia de sucesso, portanto, de constantes narrativas, que se renovam, multiplicam, se transnarram em diversas histórias de base comum. Mas o que permite essa transnarrativa? Isto é, a passagem desta estética por tantas e tantas obras, de caráter diferente, e sua permanência por quase um século como uma das estéticas de maior audiência.

Algumas características apontam para esta resposta, as quais constituem os recursos tanto narrativos quanto discursivos e linguageiros do *noir*. O *noir* caracteriza-se por seus elementos essenciais – detetive, mulher fatal e criminoso –.

As pistas para se verificar se uma película pertence ao *Noir* são diversas, elas se encontram tanto no plano da expressão, como no da manifestação, enquanto pensamento greimasiano. A abundância dos detalhes funciona como elemento-chave para a solução do enigma proposto na trama, assim como revela o que se encontra no nível mais profundo e no mais superficial da narrativa. É por meio delas que o detetive monta o quebra-cabeça que a situação propõe.

Os espaços são constituídos pelo *underground*, pelo que está à margem da sociedade bares, cabarés, salões de jogos, hotéis de curta permanência, locais periféricos do centro da cidade, pontos de encontro daqueles que vivem nas sombras. Há, muitas vezes, um contraste com espaços opostos, em que a riqueza e o luxo são a realidade. Ambos os espaços abrigam muitos detalhes, os quais podem ser transformados em pistas.

As histórias são contadas em *flashback* – o crime – ator essencial deste gênero e que é uma realidade apresentada. Seu desvelamento é o que movimenta a trama, o que provoca o percurso gerativo do sentido. O tempo no *film noir* não é linear e, por isso, rompe com o padrão clássico da narrativa, que é a linearidade dos fatos.

A estética também é constante, na iluminação que reitera o ambiente, repleta de tons fortes e contrastantes, em que o jogo claro-escuro alimenta o jogo do lícito-ilícito como nos adereços que reiteram a composição dos personagens e acentuam as “regras” do jogo proposto.

Os enquadramentos são, em sua maioria, planos detalhes, que mostram o crime em fragmentos, meios primeiros planos e planos de conjunto acompanham o criminoso.

Meios primeiros planos que mostram o detetive e planos gerais enquanto planos de conjunto apresentam o estilo de vida e a personalidade dessa personagem. A de câmera subjetiva em cenas que acompanham o detetive enquanto este corre algum perigo.

Os enquadramentos das *femme fatales* geralmente a mostram, primeiro em plano geral, com uma aproximação, que deixa evidente o seu corpo, de curvas perfeitas. O movimento do corpo é sempre demarcado, com o andar desta personagem. Os detalhes de mãos, pescoço, boca, olhos e, muitas vezes as ações de beber e fumar.

Há ainda um esquema narrativo que independentemente das múltiplas tramas e nuances dos filmes também se mantém. As questões relativas à Manipulação, enquanto a relação do sujeito destinador – operador, sempre se mantém, mesmo qualificado para a função de detetive, seja como *private eye* ou homem da lei. Este será manipulado em função de uma mulher, com traços de *femme fatale*, que está em apuros. Não importa que o destinador possa muitas vezes ser um homem, a mulher se coloca como o agente motivador deste homem é ela quem o orienta em seu objetivo – a solução do crime.

O detetive é sempre um sujeito em disjunção consigo mesmo. Motivado inconscientemente pela perda que marcou sua existência, sempre busca através do perigo e da ajuda a terceiros o modo de conseguir a conjunção. Essa disjunção com o objeto é de caráter subjetivo, afetivo. O que revela essa disjunção é o comportamento da personagem, sempre compensando com seus vícios, violência, e envolvimento com as mulheres.

A qualificação, na maioria dos casos já está prevista ou intuída pelo histórico da personagem detetive. Seu passado é explícito, mesmo que se revele aos poucos. Sua história de vida o levou para a função de detetive, mesmo que seja um “detetive vítima” como no caso dos filmes *The Postman Always Rings Twice* e *The Lady from Shanghai*. Existe, no entanto, uma qualificação comum a esta personagem – o detetive – a busca por aceitação e reintegração social, implícita, mas revelada em seu comportamento ou gênese.

A *performance* acontece na busca pelas pistas e nas diversas provas que o sujeito operador realiza para encontrar seu objeto, este objeto, sempre se apresenta através de pequenos fragmentos que são juntados ao longo da narrativa. É uma trajetória de encontros de pequenos cacos que se espalharam após a disjunção do sujeito com o objeto e, a *femme fatale* ocupa diversas funções que mantêm o detetive na busca, seja como oponente ou seja como ajudante, quando já não operou o papel de destinador. O caminho da *performance* é sempre turbulento, a ação é rápida, as sequências refletem a agilidade de corpo, pensamento e ação do personagem.

A sanção nem sempre é positiva. O final feliz não é a busca destas películas, Isto é, mais importante que a felicidade é a solução do enigma, este sim tem o poder de colocar o sujeito em disjunção com seu objeto de foro íntimo em conjunção consigo mesmo. Quando a sanção acontece com a prisão ou punição do criminoso,

esta é uma possibilidade a mais de conjunção do sujeito com o objeto, mas não a sanção essencial.

A partir do esquema criado pelo *Groupe d'Entrevignes*, pôde-se chegar a um primeiro modelo comum às películas apresentadas e outras assistidas no processo:

Manipulação	Qualificação	Ação/Performance	Sanção
Fazer-fazer	Estado de fazer	Fazer-estado	Estado de Estado
Relação destinador – sujeito operador	Relação: sujeito operador – operação (objetos modais)	Relação: Sujeito operador – estados (objetos de valor)	- Relação: destinador – sujeito operador - Relação destinador – sujeito de estado
O detetive, independente do contexto em que esteja é impelido a investigar, pois uma mulher aparentemente frágil está em apuros.	O detetive geralmente possui (enquanto sujeito operador) a qualificação necessária para o fazer. Pode ter sido policial, investigador particular de seguradoras, jornalista ou já se estabeleceu como detetive particular – <i>private eye</i> .	O sujeito operador sai em busca de um objeto, que lhe trará a conjunção consigo mesmo, enquanto busca o objeto de um terceiro – mulher – para ampará-la. Enfrentará diversas provas até encontrar suas respostas.	- O crime é desvendado; - nem sempre existe uma clara sanção, pois esta se dá mais pela revelação do crime que pela punição dos envolvidos; O detetive passa a ser um sujeito de estado, ou volta para sua atividade e situação inicial ou entra em conjunção com o seu objeto.

Ilustração 33 – Esquema narrativo do *Groupe d'Entrevignes* – base comum ao *film noir*

Este modelo não é conclusivo, o que demandaria o estudo de um número maior de películas, mas mostra-se eficiente, uma vez que foi pensado a partir de uma base de estudo de filmes que seguiam por caminhos diferentes. Isso auxiliou na busca dos elementos comuns, que se constituem em elementos transnarrativos. A presença dos elementos fundamentais à narrativa *noir*, um detetive, uma mulher atraente e fatal, um crime/criminoso, encontram-se na estrutura narrativa elementar

destes filmes. Sem a atuação destes três atores de base, não há como acontecer um filme policial de motivação *noir*, em outras palavras, evoca parte de um ditado utilizado nos policiais franceses *Cherchez la femme! Cherchez l'argent!*, ou seja, se há um crime *Procure a mulher! Procure o dinheiro!*, uma vez que a solução do crime está sempre ligada à mulher.

O *noir* por seus atributos particulares constitui-se num modelo próprio para este fim e sua utilização em múltiplos produtos se estabelece em função desta funcionalidade da narrativa, que se adéqua a produções relativamente simples, aliadas a um público cativo, certeza de retorno financeiro.

O termo transnarrar aplica-se aqui como a possibilidade de um tipo de narrativa ser compatível com múltiplas plataformas de mídia, as quais coexistem e passaram por diversas plataformas, tais quais: literatura policial, quadrinhos, cinema, seriados televisivos, jogos infantis²⁴, jogos interativos, seriados *on line* e seriados para *download*.

²⁴ Detetive da Grow, por exemplo.

IV. CONCLUSÕES

A pesquisa realizada para esta dissertação aponta para alguns resultados que, embora não se possa ainda afirmá-los como totalmente verdadeiros, são de importância para o estudo da filmografia *noir*.

Dentre os pontos mais importantes aqui estudados tem-se que o *noir* desenvolveu-se dentro de um contexto social que lhe foi propício em função do período pós-guerras; tem clara influência do expressionismo alemão, tanto em sua temática quanto em sua estética; ocupa-se dos espaços urbanos vazios e sombrios, destinados ao submundo, como metáfora e reiteração da alma atormentada do detetive, que o direciona pelos meandros do limítrofe tanto em sua existência, como em sua personalidade, tanto da legalidade quanto da ilegalidade; os contrastes entre luzes e sombras, são reflexos do bem e do mal, que compõem o humano, um ser sempre prestes a desmoronar frente às ameaças que o cotidiano lhe apresente, o crime apresenta-se em suas múltiplas facetas, as possibilidades da corrupção humana são exploradas em sua diversidade e crueldade. A mulher fatal ocupa um espaço de representação entre o amor e a sedução, o ideal e o idealizado, o qual serve tanto para o bem quanto para o mal, seu papel vai de santa a pecadora, o que permite seu eterno rejuvenescer; sua atuação é marcante e, sem ela não haveria a possibilidade de existência do detetive.

O *film noir* possui uma estrutura narrativa de base que lhe é peculiar, a qual lhe garante a transnarratividade, isto é, a capacidade de adaptar-se a diversos formatos ficcionais para múltiplos canais de exibição. Seu início é o cinema, lugar em que sai do *status* de estética e passa, atualmente, a ocupar o lugar de gênero, pois há utilização de novos ramos advindos deste estilo, como o neo-*noir*.

A manipulação, a qualificação, a ação e a sanção permanecem na estrutura da filmografia *noir*, o detetive, sempre está previamente qualificado para a sua função, sairá para a ação e chegará a uma sanção, mesmo que esta não lhe traga a conjunção com o seu objeto, uma vez que ele invariavelmente inicia seu percurso em disjunção com o objeto.

Os elementos essenciais da narrativa *noir* têm que necessariamente estar presentes na película, um detetive, uma mulher fatal e um crime compõem a base

destas obras, sem estes elementos não há filme *noir*, elementos estes que também fazem a base do filme denominado policial.

Embora a sua consolidação tenha acontecido nos anos 40 do século XX, a estética das sombras, os tons que variam entre o claro e o escuro, os espaços marginais, os seres que se adéquam às sombras, o visual dos personagens são atuais e podem ser revividos tanto em obras atuais que aconteçam na temporalidade de sua origem como em obras de contemporâneas ou futuristas. A estética carrega tanta força, que suas marcas são facilmente recriadas fora do eixo da temporalidade. Sua constância se dá na espacialidade, que evoca o clima de suspense e apreensão próprios desta narrativa.

O tema crime é garantia de interesse do público, que se insere numa sociedade em que este é moralmente condenado, mas enraizado no humano desde sua origem e contado em sua religião, mitologia, História. Serve também para que ocorra a catarse de seus medos relativos à insegurança gerada por este comportamento.

O que permite a conclusão, ora alcançada, de que os elementos constituintes na base narrativa do *film noir* acompanhados de sua estética e atores que possibilitam a adaptação do eixo tempo-espço, para a contemporaneidade formam um tripé de sustentação que transforma o *Noir* em estilo transnarrativo, o que consequentemente abre as portas da transmediação.

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALOGH, Anna Maria. **Matrizes Semióticas do *Film Noir***. São Paulo: IX Congresso Lusocom – UNIP-SP 4-6/8/2011.

_____. *Noir: o corpo como cifra do erótico emergindo do estético*. In: SILVA, Ignácio Assis (org). **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996 – (Seminários e Debates).

_____. *La femme fatale em El noir*. In: Zapatero, Javier Sánchez e Escribá, Alex Martin (eds). **Género Negro para el siglo XXI**. Barcelona: Laertes SA de Ediciones, 2011.

_____. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 13.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II – Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasileira, 1997.

CAULIEZ, Armand-Jean. **O filme Policial**. Tradução de Helena Cidade Moura. Editorial Aster: Lisboa, SD.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro – Teoria e Prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca – as influências de Max Reinhart e do Expressionismo**. Tradução Lúcia Nagib. Editora Paz e Terra: São Paulo, 2002.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano : a fotografia, os detetives e os pimórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Cosac & Naify : São Paulo, 2001.

HAINING, Peter (Introdução e Edição). **Noir Americano – uma antologia do crime de Chandler a Tarantino**. Tradução de Ronaldo Sérgio de Biasi. 2ª edição. Record : Rio de Janeiro, 1998.

HIGHAM, Charles. **The Art of The American Film – 1900-1971**. Garden City - New York: Anchor Press/Doubleday, 1973.

RUIZ, Adilson. *O modelo de cinema legado pela Vera Cruz*. ADAMI, Antonio et alii (orgs). **Mídia, Cultura e Comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

SIMSOLO, Noël. **El cine negro – pesadillas verdaderas y falas**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

VI. REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

BURKS, Tim. <http://www.filmsite.org> – acesso em 15/03/2012

GOLDSMITH, Jerry. <http://www.jerrygoldsmithonline.com> – acesso em 25/03/2012

New York Times, 11/08/2004. <http://www.nytimes.com> – acesso em 25/03/2012

VII. BIBLIOGRAFIA

ADAMI, Antonio et allí (orgs). **Mídia, Cultura e Comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

ALVES, A. J. A. A. **Revisão bibliográfica em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis**. Cadernos de pesquisa, São Paulo, n. 81, maio, 1992. p. 53-60.

ALVES, R. **Filosofia da ciência**. São Paulo: Loyola, 2000.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2001.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Quanto mais quente melhor: Erotismo, Celulóide e Sedução*. In: LYRA, Bernadete e SANTANA, Gelson (orgs). **Corpo & Mídia**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. PP 115-122

_____. 'Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV. Dossiê Televisão. CCS, USP, N.61, Mar-Maio, 2004, pp.94- 101.

_____. *Conjunções, Disjunções, Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo, Annablume, 2005, 2a.edição revista e aumentada.

_____. *La femme fatale em El noir*. In: Zapatero, Javier Sánchez e Escribá, Alex Martin (eds). **Género Negro para el siglo XXI**. Barcelona: Laertes SA de Ediciones, 2011.

_____. *Matrizes Semióticas do Film Noir*. São Paulo: IX Congresso Lusocom – UNIP-SP 4-6/8/2011.

_____. O perfume de mulher nas minisséries brasileiras. (consegui na internet não encontrei as referências)

_____. *As minisséries, o feminino e o imaginário brasileiro*. (texto acessado pela internet, sem referências)

_____. *Noir: o corpo como cifra do erótico emergindo do estético*. In: SILVA, Ignácio Assis (org). **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996 – (Seminários e Debates).

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BARROS, Diana L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara - Nota sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. Roland et alii. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II – Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasileira, 1997.

BETTETINI, G. ; COLOMBO, F. **Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación**. Barcelona - Buenos Aires - México: Ediciones Paidós, 1995.

BETTETINI, G. *Semiótica, computação gráfica e textualidade*. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

BOOTH, W. C; COLOMB, G. G. & WILLIAMS, J.M. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAULIEZ, Armand-Jean. **O filme Policial**. Tradução de Helena Cidade Moura. Editorial Aster: Lisboa, SD.

CAULIEZ, Armand-Jean. **Le film criminel et le film policier**. Les Éditions Du Cerf: Paris, 1956.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. São Paulo: Ática, 2001.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro – Teoria e Prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

DONDIS, D. **A Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, J.; BARROS, D. (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca – as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Tradução Lúcia Nagib. Editora Paz e Terra: São Paulo, 2002.

GIRAUD, Jean-Claude et PARNIER, Louis. (Groupe d'Éntrevernes). **Analyse Sémiotique des textes – Introduction Théorie – Pratique**. Press Universitaires de Lyon: Lyon, 1978

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

GREIMAS, A. J. **Semiótica Plástica e Semiótica Figurativa**. Significação – Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, n. 4, 1984.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1984.

GREIMAS, A. J. ; LANDOWSKI, E. **Análise do discurso em Ciências Sociais**. São Paulo: Global, 1996.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano : a fotografia, os detetives e os pimórdios do cinema*. In. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Cosac & Naify : São Paulo, 2001.

HAINING, Peter (Introdução e Edição). **Noir Americano – uma antologia do crime de Chandler a Tarantino**. Tradução de Ronaldo Sérgio de Biasi. 2ª edição. Record : Rio de Janeiro, 1998.

HÉNEAULT, Anne. **História Concisa da Semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HIGHAM, Charles. **The Art of The American Film – 1900-1971**. Garden City - New York: Anchor Press/Doubleday, 1973.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo : 34, 2001. NASCIMENTO, G. C. **O Tempo Mnésico da Enunciação e o Tempo Crônico do Enunciado em “Carlota Joaquina”**. Significação-Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, n. 16, nov. 2001.

MASCARELLO, Fernando. *Film Noir*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006. (Coleção Campos Imagéticos).

NASCIMENTO, G. C. **A Intertextualidade em Atos de Comunicação**. São Paulo: Annablume, 2006.

OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

PEÑUELA CAÑIZAL, E.; CAETANO, K. (Orgs.). **O Olhar à Deriva - Mídia - Significação - Cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. 5ª edição. Lisboa: Editora Vega, 2003.

SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001.

SINSOLO, Noël. **El cine negro – pesadillas verdaderas y falas**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

SOUZA, Carlos Roberto. **Nossa Aventura na Tela**. São Paulo: Cultura e Editores Associados, 1998.

TESCHE, Adayr. *Gênero e Regime Escópico na ficção seriada na TV*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de. **Televisão entre o Mercado e a Academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

XAVIER, Ricardo e SACCHI, Rogério. **Almanaque da TV – 50 anos de memória e informação**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

VIII. WEBGRAFIA²⁵

Site 50 anos de filmes. <http://50anosdefilmes.com.br/2010/laura/> - acesso em 15/03/2012

Site Adorocinema. <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-393/curiosidades/> - acesso em 03/03/2012

Site Anos Dourados. <http://www.anosdourados.net.br/filmebr50vera/veneno.htm> - acesso em 30/03/2012

Site UOL. <http://educacao.uol.com.br/biografias/cleyde-yaconis.ihtm> - acesso em 23/03/2012

Site Wikipedia Inglaterra. http://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Goldsmith - acesso em 22/03/2012

Site Wikipedia Inglaterra. http://en.wikipedia.org/wiki/Vera_Caspary - acesso em 15/03/2012

Site Wikipedia Inglaterra. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Maltese_Falcon_\(1941_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Maltese_Falcon_(1941_film)) - acesso em 31/01/2012

Site Estudos Música e Cinema. <http://estudosmusicaecinema.blogspot.com.br/2011/03/sea-hawk-1940-laura-1944-double.html> - acesso em 15/03/2012

Site Filmsite. <http://www.filmsite.org/40sintro3.html> - acesso em 25/03/2012

Site Greencine. <http://www.greencine.com> - acesso em 25/03/2012

Site Jerry Goldsmith. <http://www.jerrygoldsmithonline.com/> - acesso em 15/03/2012

Site Mnemocine. <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla3Vcruz.htm> -- acesso em 25/03/2012

Site Meu Cinema Brasileiro. <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/veneno/veneno.asp> - acesso em 25/03/2012

Site Onde Anda.

http://ondeanda.multiply.com/photos/album/1868/Leonora_Amar?&show_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum

Site Viagem Musical. <http://viagemusical-instrumentais.blogspot.com.br/2009/07/enrico-simonetti.html> - acesso em 15/03/2012

²⁵ Os sites utilizados para compor esta dissertação foram todos acessados e verificados no período de redação, todos os itens têm portanto datas entre 31/01 e 31/03/2012.

IX. FILMOGRAFIA

Expressionismo Alemão

Das kabinnet des dr. CALigari, Alemanha, P&B, 1919, Robert Wiener.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Alemanha, P&B, 1921, Frederic W. Murmau.

Der Müde Tod, Alemanha, P&B, 1926, Fritz Lang.

Metropolis, Alemanha, P&B, 1926, Fritz Lang,

Noir Americano

Laura, EUA, 1944, P&B, 20th Century Fox, Otto Preminger.

The big sleep, EUA, 1946, P&B, Warner Bros., Haward Hawks.

The maltese falcon, EUA, 1941, P&B, Warner Bros., John Houston.

The lady from Shangai, EUA, 1948, P&B, Columbia Pictures, Orson Welles.

The postman always rings twice, EUA, 1946, P&B, Warner Bros., Tay Garnett

Neo Noir

Chinatown, EUA, 1974, Cor, Paramount, direção de Roman Polanski.

L. A. Confidential, EUA, 1977, Cor, Warner Bros., Curtis Hanson.

Blade Runner, EUA, 1982, Cor, Warner Bros., Ridley Scott.

Policial (*Noir*) Brasileiro

Estranho Encontro, Brasil, 1958, P&B, Vera Cruz (Brasil Filmes), Walter Hugo Khoury.

Quem matou Anabela?, Brasil, 1956, P&B, Cinematográfica Maristela, D. A. Hanza

Na Senda do Crime, Brasil, 1954, P&B, Vera Cruz, Flaminio Bollini Cerri.

Ravina, Brasil, 1959, P&B, Vera Cruz (Brasil Filmes), Ruben Biáfora.

Veneno, Brasil, 1952, P&B, Vera Cruz, Giani Pons.

X. ANEXOS

ANEXO I

Filmografia *noir* – diversas fases, classificação do site “filmsite.org”, que apesar de considerar o *film noir* como um sub-gênero, claramente o coloca na categoria de gênero, uma vez que aponta para as diversas vertentes que se abrem a partir dos primeiros filmes assim classificados. Para o autor deste site, Tim Dirks, o *noir* serve de inspiração para outros gêneros que foram sendo incorporados pelo cinema nas décadas seguintes à década de 40 do século XX.

Greatest of Early and Classic *Film Noir*:

	Cry of the City (1948)
I Am a Fugitive From A Chain Gang (1932)	
Fury (1936)	The Dark Past (1948)
The Letter (1940)	Force of Evil (1948)
★ Rebecca (1940)	Key Largo (1948)
Stranger on the Third Floor (1940)	The Lady From Shanghai (1948)
★ Citizen Kane (1941)	The Naked City (1948)
High Sierra (1941)	Pitfall (1948)
★ The Maltese Falcon Suspicion (1941) (1941)	Raw Deal (1948)
The Glass Key (1942)	Road House (1948)
This Gun For Hire (1942)	Ruthless (1948)
Shadow of a Doubt (1943)	Sorry, Wrong Number (1948)
Laura (1944)	Act of Violence (1949)
★ Double Indemnity (1944)	Beyond the Forest (1949)
Gaslight (1944)	Champion (1949)
The Lodger (1944)	Criss Cross (1949)
The Mask of Dimitrios (1944)	Gun Crazy (1949) (or 1950) (aka Deadly is the Female)
Murder, My Sweet (1944)	The Reckless Moment (1949)
Phantom Lady (1944)	The Set-Up (1949)
The Suspect (1944)	They Live By Night (1949)
To Have and Have Not (1944)	★ The Third Man (1949)

The Woman in the Window (1944)

Cornered (1945)

Detour (1945)

Fallen Angel (1945)

The House on 92nd Street (1945)

Leave Her to Heaven (1945)

[The Lost Weekend \(1945\)](#)

[Mildred Pierce \(1945\)](#)

Scarlet Street (1945)

Spellbound (1945)

★ [The Big Sleep \(1946\)](#)

The Blue Dahlia (1946)

Cornered (1946)

The Dark Corner (1946)

[Gilda \(1946\)](#)

[The Killers \(1946\)](#)

★ [Notorious \(1946\)](#)

[The Postman Always Rings Twice \(1946\)](#)

The Strange Love of Martha Ivers (1946)

The Stranger (1946)

Body and Soul (1947)

Brute Force (1947)

Crossfire (1947)

Dark Passage (1947)

Dead Reckoning (1947)

Kiss of Death (1947)

Lady in the Lake (1947)

Nightmare Alley (1947)

Odd Man Out (1947, UK)

★ [Out of the Past \(1947\)](#)

Ride the Pink Horse (1947)

T-Men (1947)

The Big Clock (1948)

Call Northside 777 (1948)

[White Heat \(1949\)](#)

[The Asphalt Jungle \(1950\)](#)

D. O. A. (1950)

The File on Thelma Jordon (1950)

In a Lonely Place (1950)

Night and the City (1950)

Panic in the Streets (1950)

★ [Sunset Boulevard \(1950\)](#)

Where the Sidewalk Ends (1950)

The Big Carnival (1951) (aka Ace in the Hole)

On Dangerous Ground (1951)

Strangers on a Train (1951)

Angel Face (1952)

Clash By Night (1952)

The Narrow Margin (1952)

Scandal Sheet (1952)

Sudden Fear (1952)

[The Big Heat \(1953\)](#)

Niagara (1953)

Pickup on South Street (1953)

Crime Wave (1954)

The Big Combo (1955)

The Desperate Hours (1955)

Diabolique (1955, Fr.)

[Kiss Me Deadly \(1955\)](#)

★ [The Night of the Hunter \(1955\)](#)

Beyond a Reasonable Doubt (1956)

Crime in the Streets (1956)

The Killing (1956)

While the City Sleeps (1956)

The Wrong Man (1956)

[Sweet Smell of Success \(1957\)](#)

★ [Touch of Evil \(1958\)](#)

★ [Vertigo \(1958\)](#)

Odds Against Tomorrow (1959)

Greatest of Modern *Film Noir* (*Post-Noir* or *Neo-Noir*):

Shoot the Pianist (1960, Fr.) (aka Tirez Sur Le Pianiste)

Underworld USA (1961)

Cape Fear (1962)

[The Manchurian Candidate \(1962\)](#)

Shock Corridor (1963)

The Naked Kiss (1964)

Point Blank (1967)

St. Valentine's Day Massacre (1967)

Le Samourai (1967, Fr/It.)

Bullitt (1968)

Madigan (1968)

[Dirty Harry 'series' \(1971-76\)](#)

[The French Connection \(1971\)](#)

Klute (1971)

The Long Goodbye (1973)

Mean Streets (1973)

Serpico (1973)

★ [Chinatown \(1974\)](#)

[The Conversation \(1974\)](#)

Death Wish (1974)

The Parallax View (1974)

Farewell, My Lovely (1975)

Hustle (1975)

Night Moves (1975)

Three Days of the Condor (1975)

★ [Taxi Driver \(1976\)](#)

The Late Show (1977)

Atlantic City (1980)

The Long Good Friday (1980, UK)

★ [Raging Bull \(1980\)](#)

[Body Heat \(1981\)](#)

Cutter's Way (1981)

The Postman Always Rings Twice (1981)

★ [Blade Runner \(1982\)](#)

Dead Men Don't Wear Plaid (1982)

Hammett (1983)

Angel Heart (1987)

Black Widow (1987)

House of Games (1987)

D. O. A. (1988)

Kill Me Again (1989)

After Dark, My Sweet (1990)

The Grifters (1990)

The Hot Spot (1990)

Miller's Crossing (1990)

The Two Jakes (1990)

Wild at Heart (1990)

Dead Again (1991)

A Kiss Before Dying (1991)

[Basic Instinct \(1992\)](#)

Night and the City (1992)

One False Move (1992)

The Public Eye (1992)

Red Rock West (1992)

Reservoir Dogs (1992)

The Last Seduction (1994)

★ [Pulp Fiction \(1994\)](#)

Devil in a Blue Dress (1995)

Heat (1995)

Se7en (1995)

Strange Days (1995)

The Underneath (1995)

The Usual Suspects (1995)

Bound (1996)

[Fargo \(1996\)](#)

Face/Off (1997)

L.A. Confidential (1997)

The Spanish Prisoner (1997)

Dark City (1998)

Memento (2000)

The Man Who Wasn't There
(2001)

Mulholland Dr. (2001)

Against All Odds (1984)

Blood Simple (1984)

The Element of Crime (1984, Dan.) (aka Forbrydelsens
Element)

Subway (1985, Fr.)

[Blue Velvet \(1986\)](#)

Henry: Portrait of a Serial Killer (1986)

[Manhunter \(1986\)](#)

Femme Fatale (2002)

Insomnia (2002)

Collateral (2004)

Kiss Kiss Bang Bang (2005)

Sin City (2005)

Brick (2006)

The Departed (2006)

ANEXO II

Vera Caspary, autora do romance *Laura*, livro que serviu para adaptação do romance de mesmo nome, biografia e bibliografia da autora, segundo o site “wikipedia, inglaterra”.

Vera Louise Caspary (November 13, 1899 – June 13, 1987) was an American writer of novels, plays, screenplays, and short stories. Her best-known novel [Laura](#) was made into a [highly successful movie](#). Though she claimed she was not a "real" mystery writer, her novels effectively merged women's quest for identity and love with murder plots. Independence is the key to her protagonists, with her novels revolving around women who are menaced, but who turn out to be neither victimized nor rescued damsels.^[1]

Following her father's death, the income from Caspary's writing was at times only just sufficient to support both herself and her mother, and during [the Great Depression](#) she became interested in [Socialist](#) causes. Caspary joined the [Communist party](#) under an alias, but not being totally committed and at odds with its code of secrecy, she claimed to have confined her activities to fund-raising and hosting meetings.^[2] Caspary visited Russia in an attempt to confirm her beliefs, but nonetheless became disillusioned and wished to resign from the Party, although she continued to contribute money and support similar causes. She eventually married her lover and writing collaborator of six years, Isidor "Igee" Goldsmith; but despite this being a successful partnership, her Communist connections would later lead to her being "graylisted", temporarily yet significantly affecting their offers of work and income.^[2] The couple split their time between Hollywood and Europe until Igee's death in 1964, after which Caspary remained in New York where she would write a further eight books.^[3]

LAURA

However, her conscience would not let her simply abandon causes she believed in. Caspary would continue to sign petitions, contribute money, write to congressmen and keep up her memberships in the Anti-Nazi League, the [League of American Writers](#). She also taught classes in writing screenplays to raise funds to bring refugee writers to America. In June 1941, Germany attacked Russia, and Hollywood Benefits for Russian war relief drew huge crowds. During this time Caspary started tinkering with a murder mystery, but instead of producing an original story for the screen she was encouraged to turn it into a novel. It was finished by October, and to get some perspective she went to work on a story about a night plane to Chungking for [Paramount Studios](#). When the United States declared war on Germany and Japan in early December, that story was canceled, and Caspary asked to be laid off and returned happily to her murder mystery.^[2] During Christmas 1941, she typed "The end" on the last page of [Laura](#).

1942 found Caspary working on a dramatization of *Laura* with [George Sklar](#), while waiting around for some meaningful war-related work to come from the Office of War information, she tried to join the Army but was turned down. She had just met future husband, and recent European émigrée [Isidor "Igee" Goldsmith](#). Within a few days they were inseparable.^[2]

Producer [Dorothy Olney](#) had taken an option on *Laura* and Caspary traveled to New York to assist with preproduction on the play. Despite their efforts, Olney could not secure backing and gave up the option on the play. When Caspary returned to Hollywood Igee was waiting for her with bouquets of red roses. Caspary moved into a Mexican farmhouse on Horn Avenue across from [Humphrey Bogart](#) and began work on [Bedelia](#).^[2] Igee, who had grown annoyed at the Hollywood habit of keeping producers on the payroll and not giving them anything to produce, was overjoyed at her request for assistance in working on *Bedelia's* rough patches. At Christmas 1942, their love affair was interrupted as every able-bodied British citizen was recalled to help with the defense of England. Igee, born in Austria, had emigrated to England in 1932 and would have to return there. She would not see him again for thirteen months.

Meanwhile, every director who read *Laura* wanted to put it on the stage, but no producer or backer would finance it. [Otto Preminger](#) bullied [Darryl Zanuck](#) into buying the property for [20th Century Fox](#), convincing him that the production would be inexpensive. Tired of shopping it around and against her own advice, "Once a writer sells a story to Hollywood, they can kiss it goodbye," she sold it to Fox.

"My agent wrote one of the worst contracts ever written. I signed it as carelessly as a five-dollar check. As I would be reminded in restaurants and parking lots, I had signed away a million dollars. Who would have thought that a film which for all its elegance, was not expensive, whose stars were not then considered important, would become a box office smash and a Hollywood legend?"^[2]

NOVELS

- A Manual of Classic Dancing. (as Sergei Marinoff) Chicago: Sergei Marinoff School, 1922
- Ladies and Gents. NY: Grosset and Dunlap, 1929
- The White Girl. NY: Sears & Company, 1929
- Music in the street. NY: Grosset & Dunlap, 1930
- Thicker than Water. NY: Liveright, 1932
- [Laura](#). Boston Houghton Mifflin Company, 1943
- [Bedelia](#). Boston: Houghton Mifflin Company, 1945
- Stranger Than Truth. NY: Random House, 1946
- The Murder in the Stork Club. NY: AC. Black, 1946
- The Weeping And The Laughter. Boston: Little, Brown & Company, 1950
- Thelma. Boston: Little Brown, 1952
- False Face. London: W.H Allen, 1954
- Evvie. NY: Harper, 1960
- Bachelor in Paradise. NY: Dell, 1961
- A Chosen Sparrow. NY: Putnam, 1964
- The Man Who Loved His Wife. NY: Putnam, 1966
- The Husband. NY: Harpers, 1967
- The Rosecrest Cell. NY: Putnam, 1967
- Final Portrait. London: W.H. Allen, 1971
- Ruth. NY: Pocket, 1972

- Dreamers. NY: Simon and Schuster, 1975
- Elizabeth X. London: WH Allen, 1978
- The Secrets of Grown-Ups. NY: McGraw-Hill, 1979
- The Murder in the Stork Club and Other Mysteries. Norfolk, VA: Crippen & Landru, 2009. Collection of novelettes.

SHORT STORIES

- "In Conference"
- "Marriage '48", Colliers, Sept–Oct 1948
- "Odd Thursday"
- "Out of the Blue", Today's Woman, Sept 1947
- "Stranger in The House", 1943
- "Stranger than Truth", Colliers, Sept–Oct 1946
- "Suburbs"

PLAYS

- Blind Mice, (1930) w/[Winifred Lenihan](#)
- Geraniums in My Window; a Comedy in Three Acts, w/[Samuel Ornitz](#), (1934)
- June 13; a Mystery-Drama in Three Acts, w/[Frank Vreeland](#), (1940)
- Wedding in Paris, w/[Sonny Miller](#), (1956)
- Laura, w/[George Sklar](#) (1947)

FILM CREDITS

- Working Girls, (1931; play "Blind Mice")
- The Night of June 13, (1932; story "Suburbs")
- Private Scandal, (1934; story "In Conference")
- Such Women Are Dangerous, (1934; story "Odd Thursday")
- Hooray for Love, (1935; contributor to treatment; uncredited)
- Party Wire, (1935; story; uncredited)
- I'll Love You Always, (1935; writer)
- [Easy Living](#), (1937; story)
- Scandal Street, (1938; story "Suburbs")
- Service de Luxe, (1938; story)
- Sing, Dance, Plenty Hot, (1940; story)
- [Lady from Louisiana](#), (1941; screenplay)
- Lady Bodyguard, (1943; story)
- [Laura](#), (1944; novel)
- Claudia and David, (1946; adaptation)
- [Bedelia](#), (1946; novel; screenplay)
- [Out of the Blue](#), (1947; story)
- [A Letter to Three Wives](#), (1949; adaptation)
- [I Can Get It for You Wholesale](#), (1951; adaptation)
- Three Husbands, (1951; screenplay; story)

- Give a Girl a Break, (1953; story)
- [The Blue Gardenia](#), (1953; story)
- The 20th Century-Fox Hour, (1955; episodes)
- [Les Girls](#), (1957; story)
- Bachelor in Paradise, (1961; story)
- Laura, (1962; TV; writer)
- Laura, (1968; TV; novel)