

Abigail Rito Fragoso

Film Noir
Análise e identificação das
características, padrões e clichés do *film*
***noir* clássico**

Abigail Rito Fragoso

FILM NOIR
**Análise e identificação das características,
padrões e clichés do *film noir* clássico**

Projeto apresentado ao IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Estudos de Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Miranda, do IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário e sob coorientação do Professor Doutor José Costa, do IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário.

o júri

presidente

Doutor Fernando Jorge Matias Sanches Oliveira
Professor auxiliar do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*

Doutor Eduardo Cintra Coimbra Torres
Professor auxiliar convidado da *Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa* de Lisboa

Professor Doutor João Manuel da Silva Alves Miranda
Professor Assoc. do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*

palavras-chave

Film noir; clichés *noir*; cinema; cinema americano

Resumo

O *film noir*, embora seja reconhecido sem dificuldade na cultura cinéfila e até na cultura contemporânea de massas em geral, não pode ainda assim ser definido instantaneamente pelo seu ambiente ou pela presença de determinadas personagens. Por muito difícil que seja captar a essência do *noir*, tendo em conta apenas fatores estilísticos ou temáticos, é necessário focar a atenção em dados mais concretos e consistentes e tentar encontrar as singularidades que definam o *film noir* de forma mais objectiva e, ao mesmo tempo, matizada.

Para desenvolver a investigação e a sua aplicação projetual associada ao cinema/ vídeo, foi este género cinematográfico e as suas influências, que foi o escolhido, por estar balizado num curto período temporal (de 1941 a 1958) mas com evidentes marcadores que subsistem para além deste período.

O objetivo deste projeto é identificar e analisar os padrões e estereótipos do *film noir*, procurando seguir e interpretar a respectiva influência no universo da cultura visual atual. Para além de uma recolha preliminar de informação que permitiu elaborar uma definição concreta sobre o problema a estudar e as suas origens, analisou-se um número considerável de filmes referenciados como pertencentes ao modelo do *film noir*.

O projeto de investigação culmina no vídeo “*Film noir*” que é uma recolha de sequências e imagens de diferentes filmes da era do *film noir* clássico, onde a junção destas cria uma história nova que se enquadra no estilo narrativo dos filmes *noir*. Por fim, o trabalho é ainda uma ode ainda uma ode e homenagem ao cinema *noir*.

Keywords

Film noir; *noir* clichés: cinema; american cinema

abstract

Although it is recognized in cinema, *film noir* can't be considered alone as a movie genre that can be set instantly by the environment or the presence of typical characters. Because of the difficulty of capture the essence of *noir*, taking only into consideration stylistic and thematic factors, it is necessary to base our attention on more concrete and consistent data to find effectively the singularities that define *film noir*.

This cinematographic cycle and its influence was chosen to develop a research and to apply it in a project associated with film/video, by being marked in a short period of time (1941-1958) with obvious markers that exist beyond this period.

The purpose of this project is to demonstrate the patterns and stereotypes that exist in *film noir* and to show that there are still characteristics and strong influences of *noir* on the current visual culture universe. In addition to a preliminary gathering of information which developed a concrete definition of the subject and its origins, was analyzed several movies referred in the model of *film noir*.

The project culminates with the video "*Film Noir*" which is a compilation of images and film sequences of several movies from the classic *film noir* era, where the combination of these create a new story that fits in the narrative style of movies *noir*. The video is also an homage to *noir* cinema.

Introdução	16
Motivação	17
Questões Metodológicas	18
Formulação da hipótese de trabalho	18
Análise da Literatura	22
Capítulo 1: Definições e origens do <i>Film Noir</i>	26
1.1 – O <i>Film Noir</i> : estilo ou género?	27
1.2 – <i>Film Noir</i> : Contexto histórico e artístico	29
1.1.1 - Origens e Influências do <i>film noir</i>	31
1.1.1.1– Influências Literárias	31
1.1.1.1.1– Ficção <i>Hardboiled</i>	31
1.1.1.1.2– <i>Pulp Magazines</i>	32
1.1.1.2- Influências de outros estilos cinematográficos	34
1.1.1.2.1 – Expressionismo Alemão	34
1.1.1.2.2 – Filmes de <i>Gangsters</i>	35
1.1.2 – Condicionamentos sócio-políticos no cinema americano dos anos 30/40	36
1.1.2.1– A Lei Seca nos Estados Unidos	36
1.1.2.2 – O <i>Film Noir</i> e o código Hays	38
1.1.2.3 – A Lei da montagem rápida	44
Capítulo 2: <i>Film Noir</i> – clichés e padrões	47
2.1 – O <i>cliché</i> : definição	47
2.2 – Os clichés no <i>Film Noir</i>	49
2.2.1 – Temática	51
2.2.1.1 – O Peso do Passado	52
2.2.1.2 – O Pesadelo Fatalista	55
2.2.1.3 – Assaltos	57
2.2.1.4 – Corrupção	60
2.2.1.5 – O Crime Perfeito	63

2.2.2 – Narrativa	66
2.2.2.1 – Elementos da narrativa	66
2.2.3 – Aspetos Visuais	70
2.2.4 – Arquétipos e Caracterização dos personagens	81
2.2.5 – Ideias Filosóficas no <i>Film Noir</i>	91
2.2.5.1 – Crime: Ética e decisões morais ambíguas	92
2.2.5.2 – Dever e Virtude/ Existência sem significado	93
2.2.5.3 – A Condição Humana	94
2.2.5.2 – Liberdade e Fatalismo	95
 Capítulo 3: Reflexão sobre a investigação relativa ao género e padrões <i>noir</i> e comparação/ análise de dois filmes (Case Study)	 98
3.1 - Reflexão sobre a definição de <i>Film Noir</i> e as suas características e padrões	98
3.2 - Comparação entre os filmes <i>Double Indemnity</i> (1944) e <i>Pulp Fiction</i> (1994)	102
 Capítulo 4: Proposta Projetual – Ensaio Audiovisual sobre o <i>Film Noir</i>	 118
4.1 – Ensaio Audiovisual	118
4.2 – Conceito do projeto	119
4.3 – Narrativa	120
4.4 – Montagem	121
4.5 – Cenas dos filmes incluídas no Projeto	122
4.6 – Timeline e legendas do ensaio	123
 Conclusão	 128
 Bibliografia	 129
Anexos Documentais	CD-ROM

Índice de Imagens

Fig. 1: <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	30
Fig. 2: <i>Double Indemnity</i> (1944)	30
Fig. 3: <i>Laura</i> (1944)	30
Fig. 4: <i>Black Mask</i> , edição de novembro de 1942	32
Fig. 5: <i>Dime Detective</i> , edição de fevereiro de 1942	32
Fig. 6: <i>Detective Fiction Weekly</i> , edição de 3 de dezembro de 1932	32
Fig. 7: Revista pulp <i>Detective Magazine</i>	33
Fig. 8: <i>Das Kabinett des Dr Caligari</i> (1919)	34
Fig. 9: <i>Nosferatu</i> (1922)	34
Fig. 10: <i>The Public Enemy</i> (1931), de William A. Wellman	35
Fig. 11: <i>Scarface: The Shame of a Nation</i> , (1932), realizado por Howard Hawks	35
Fig. 12: Agentes do governo confiscavam e deitavam fora bebidas clandestinas (Chicago, 1921)	37
Fig. 13: O “Selo” que mostrava que o filme tinha sido aprovado pelo código de produção era mostrado nos créditos do filme.	38
Conjunto de figs. 14-22: <i>The Maltese Falcon</i> (1931)	41-43
Conjunto de figs. 23-26: <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	41-43
Fig. 27: <i>Detour</i> (1945)	51
Conjunto de figs. 28-30: <i>Out of the Past</i> (1947)	54
Conjunto de figs. 31-32: <i>Detour</i> (1945)	57
Conjunto de figs. 33-34: <i>Criss Cross</i> (1949)	59
Conjunto de figs. 35-36: Quinlan, o detetive corrupto de <i>Touch of Evil</i> (1958)	61
Fig. 37: Neff e Phyllis em <i>Double Indemnity</i> (1944)	65
Conjunto de figs. 38-40: Diálogo com duplos sentidos em <i>Double Indemnity</i> (1944)	68
Fig. 41: <i>The Third Man</i> (1949)	71
Fig. 42: <i>Gilda</i> (1946)	71
Fig. 43: <i>I Wake Up Screaming</i> (1941)	71
Fig. 44: <i>The Big Combo</i> (1955)	71

Fig. 45: <i>The Lady From Shanghai</i> (1947) - Plano Contrapicado	72
Fig. 46: <i>The Lady From Shanghai</i> (1947) - Plano Picado	72
Conjunto de figs. 47-49: <i>Gun Crazy</i> (1950)	73
Fig. 50: <i>Dark Passage</i> (1947)	74
Fig. 51: Cenas Urbanas em <i>The Lady From Shanghai</i> (1947)	74
Conjunto de figs. 52-54: Ambiente do filme <i>Key Largo</i> (1948)	75
Fig. 55: Cartaz do filme <i>Born to Kill</i> (1947)	77
Fig. 56: Cartaz do filme <i>Gun Crazy</i> (1950)	78
Fig. 57: Cartaz de <i>Detour</i> (1945)	79
Fig. 58: Cartaz do filme <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	80
Fig. 59: Cartaz do filme <i>Kiss Me Deadly</i> (1955)	80
Fig. 60: Sam Spade, <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	82
Fig. 61: Philip Marlowe, <i>Murder, my Sweet</i> (1944)	82
Fig. 62: Jeff Bailey, <i>Out of the Past</i> (1947)	82
Fig. 63: <i>Witness to Murder</i> (1954)	84
Fig. 64: <i>Witness to Murder</i> (1954)	84
Fig. 65: <i>Gun Crazy</i> (1950)	85
Fig. 66: O polícia corrupto e obcecado de <i>I Wake Up Screaming</i> (1941)	86
Fig. 67: Phyllis Dietrichson (<i>Double Indemnity</i> , 1944)	88
Fig. 68: Gilda (<i>Gilda</i> , 1946)	88
Fig. 69: Annie Starr (<i>Gun Crazy</i> , 1950)	88
Fig. 70: Lucia Harper (<i>The Reckless Moment</i> , 1949)	88
Fig. 71: Webb, o <i>homme-fatale</i> que seduz Susan em <i>The Prowler</i> (1951)	89
Fig. 72: <i>To Have and To Have Not</i> (1944)	90
Fig. 73: <i>Out of the Past</i> (1947)	90
Fig. 74: <i>Gilda</i> (1946)	90
Fig. 75: Cartaz do filme <i>Double Indemnity</i> (1944)	102
Fig. 76: Neff esconde-se no carro, pronto a matar o marido de Phyllis, <i>Double Indemnity</i> (1944)	103
Fig. 77: Walter Neff, <i>Double Indemnity</i> (1944)	104
Fig. 78: Phyllis Dietrichson, <i>Double Indemnity</i> (1944)	105
Fig. 79: Barton Keyes, <i>Double Indemnity</i> (1944)	105

Figs. 80 e 81: Phyllis e Neff são fumadores compulsivos, <i>Double Indemnity</i> (1944)	106
Fig. 82: Destino fatalista de Phyllis, <i>Double Indemnity</i> (1944)	106
Fig. 83: Destino fatalista de Neff, <i>Double Indemnity</i> (1944)	106
Fig. 84: Ambiente urbano, <i>Double Indemnity</i> (1944)	107
Figs. 85 e 86: Jogo de luz e sombras, <i>Double Indemnity</i> (1944)	107
Conjunto figs. 87-89: A câmara segue Neff enquanto ele se dirige ao escritório de Keyes, <i>Double Indemnity</i> (1944)	108
Fig. 90: Close-up <i>Double Indemnity</i> (1944)	109
Fig. 91: Plano contrapicado, <i>Double Indemnity</i> (1944)	109
Fig. 92: Cartaz do filme <i>Pulp Fiction</i> (1994)	110
Fig. 93: Vincent Vega e Jules Winnfield, <i>Pulp Fiction</i> (1994)	111
Fig. 94: Mia Wallace, <i>Pulp Fiction</i> (1994)	112
Figs. 95 e 96: Fumadores compulsivos em <i>Pulp Fiction</i> (1994)	112
Figs. 97 e 98: Iluminação low key utilizada em <i>Pulp Fiction</i> (1994)	114
Fig. 99: Ambiente Urbano de <i>Pulp Fiction</i> (1994)	115
Fig. 100: Plano Contrapicado, <i>Pulp Fiction</i> (1994)	115
Fig. 101: Plano Picado, <i>Pulp Fiction</i> (1994)	116
Conjunto de figs. 102-104: a câmara segue Vincent no restaurante, <i>Pulp Fiction</i> (1994)	116

Introdução

Desde as tentativas pioneiras de crítica dedicadas ao *film noir*, não existe um consenso relativamente à sua definição, nem à divulgação pública se insere no período temporal tido como da sua vigência enquanto tendência original. Isto porque o *noir* não pode ser considerado um género cinematográfico como os filmes de terror, *westerns* ou policiais, que conseguem ser definidos instantaneamente pelo seu ambiente ou pela presença de personagens típicas. Nem é, como o usual filme de detectives ou romance, determinados por um padrão específico no desenrolar da narrativa. Acresce ainda o facto que alguns filmes *noir* têm características de filmes de detectives, *westerns* ou de romance.

De acordo com Krutnik, é possível distinguir no *film noir* clássico três fases: “de 1941 a 1945, uma fase inicial, dominada pelas adaptações de romances *hard-boiled* (...); de 1945 a 1950, uma fase de consolidação de temas e de estéticas, onde um maior realismo a nível dos enredos é desenvolvido; e por fim, de 1950 a 1958, uma fase dominada pela paranoia da guerra fria e pela perseguição interna (...)”¹

Por muito difícil que seja captar a essência do *noir* tendo em conta apenas factores estilísticos ou temáticos, é necessário basear a nossa atenção em dados mais concretos e consistentes e tentar encontrar as singularidades que definam o *film noir* eficazmente.

Segundo Poulin, os elementos que estão sempre presentes, em maior ou menor grau, num *film noir* são os seguintes: “crime; crítica social; desfecho negro; presença de uma sociedade moralmente corrupta; questionamento existencial e foco nos motivos psicológicos; e por fim, violência.”² Estes, duma maneira sucinta, são os elementos mais determinantes do *film noir*.

O *film noir* deve ser considerado como uma união de todos os seus factores, já que todos criam um universo próprio, onde a moral é ambígua e a inexistência da distinção entre o bem e o mal conduz a um sentimento de agonia omnipresente. O crime e a corrupção estão constantemente presentes e, perante uma solução pacífica no final do enredo, continua a existir o sentimento de que é inútil qualquer esperança de redenção.

O objetivo deste projeto é identificar e demonstrar os padrões e estereótipos encontrados no *film noir* e a importância destes e a sua influência no universo da cultura

¹ Apud FONTES, Bruno – Num Mundo Sempre Noir. Coimbra: FLUC, 2011, p.29-30. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

² POULIN, Brock - *Dark time(s): non-linear narratives in the postmodern film noir*. Victoria: University of British Columbia, 2005, p.10-12.

visual atual. E como tal, pretende obter respostas à seguinte questão:

Quais são os clichés, padrões ou estereótipos encontrados no *film noir*?

Para além de uma recolha preliminar de informação que permita elaborar uma definição concreta sobre o tema e as suas origens, pretende-se ler e analisar um número considerável de filmes referidos dentro do modelo do *film noir*; compreender a narrativa, a temática e características visuais, podendo assim reconhecer os seus padrões e clichés.

De seguida irei abordar as questões metodológicas, que foi opção minha incluir este aspeto do trabalho na introdução.

Motivação

Quer os géneros cinematográficos que envolvessem o tema do crime, quer os filmes clássicos de Hollywood sempre me despertaram grande interesse, o *film noir* é uma mistura destes. O facto de pensar que o cinema *noir* tinha algo distinto e único que o diferencia de outros géneros, motivou-me a escolher este tema.

O *Film Noir* apresenta a particularidade de embora ter tido uma duração relativamente curta, ainda assim não caiu no esquecimento como estilo cinematográfico, tendo mesmo influenciado o trabalho de inúmeros realizadores contemporâneos (como por exemplo, Quentin Tarantino, David Fincher, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese). O género conseguiu modificar-se e alterar-se, e de certa maneira evoluiu para acompanhar imagens atuais (por exemplo evoluiu para *neo-noir* - o mais próximo do *noir* clássico). Mas existem alguns aspetos que continuam os mesmos, seja qual for a época. E foi a procura por estes aspetos em particular (como personagens-tipo, elementos semelhantes e recorrentes na temática e narrativa ou aspetos visuais) que me levaram a desenvolver este projeto.

Tendo estas ideias em conta, decidi então, explorar e analisar o universo do *film noir* clássico para perceber a sua origem e o que o influenciou e também descobrir e demonstrar determinados padrões que se podem encontrar neste género.

Questões Metodológicas

Formulação da hipótese de trabalho

No meu projeto comecei por definir qual a questão-problema fulcral, ou seja, quais são os padrões/clichés do *film noir*? Com esta questão surgiram outras questões secundárias para conseguir solucionar este problema, como: qual a origem do *film noir*? Porque surgiu naquela época? O que influenciou este movimento cinematográfico? E, por sua vez, como é que o *film noir* influenciou as imagens atuais?

Foram utilizadas diversas abordagens de investigação para encontrar as respostas para a questão-problema, começando pela abordagem do **estudo de caso** que para o autor Ernest Greenwood “consiste no exame intensivo, tanto em amplitude como em profundidade, e utilizando todas as técnicas disponíveis, de uma amostra particular, selecionada de acordo com determinado objectivo (ou, no máximo, de um certo número de unidades de amostragem), de um fenómeno social, ordenando os dados resultantes por forma a preservar o carácter unitário da amostra, tudo isto com a finalidade última de obter uma ampla compreensão do fenómeno na sua totalidade.”³ Com esta abordagem foram analisadas situações mais particulares do *film noir*, como por exemplo, o tipo de narrativa e temática mais comuns ou as personagens mais recorrentes.

Outra abordagem que utilizei foi o **método comparativo**, que para a autora Melinda Mills “a análise comparativa tem como objetivo identificar as semelhanças, diferenças ou a relação entre entidades distintas.”⁴ Com este método, recolhi informação de vários documentos que depois analisei e comparei de maneira a seleccionar o mais importante e fundamental para o trabalho.

Por fim, neste trabalho recorri ainda à abordagem **qualitativa**, que para Minayo “a pesquisa qualitativa preocupa-se com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. A pesquisa qualitativa trabalha assim com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenómenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de

³ GREENWOOD, Ernest - “Los Métodos de Investigación Empírica en Sociología”. In *Revista Mexicana de Sociología*, vol. XXV, n.º 2, de Maio-Agosto 1963, pp. 541-574.

⁴ MILLS, Melinda - “Comparative Research”. In L. M. Given (Ed.) *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, CA: Sage, 2008, pp. 100-103

variáveis.”⁵. Com esta abordagem foram analisados dados subjetivos, como o tipo de personagens existentes no cinema *noir*, a sua função, a dinâmica da narrativa, as temáticas e também as técnicas cinematográficas, que ajudaram a reconhecer os padrões e aspetos visuais do filme.

Foram utilizadas também diversas técnicas de investigação para encontrar as respostas, começando pela **pesquisa documental** que segundo o autor Fonseca “recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc.”⁶ onde analisei documentos, livros, filmes e documentários específicos sobre o tema, com o propósito de compreender os mecanismos e técnicas específicas do *film noir*. Com esta técnica exploratória tive o intuito de perceber bem o objeto de estudo; o que é e o que foi o *film noir*, e quais as suas diferenças em relação a outros estilos ou ciclos cinematográficos. Esta pesquisa ajudou-me a compreender o problema de uma maneira global, para depois poder passar a questões mais específicas.

Utilizei também a técnica da **Antropologia visual**, que para Canevacci “centra-se em três objetivos principais: a utilização das tecnologias de som e da imagem na realização do trabalho de campo (...); a construção de discurso ou narrativas visuais (...); e a análise dos produtos visuais – em primeiro lugar, os produtos resultantes do trabalho dos antropólogos com vista ao estabelecimento de critérios de apreciação, avaliação e aquisição de boas práticas e de formas de aprendizagem da antropologia e do cinema, mas também outros produtos visuais e audiovisuais, elementos da cultura visual (discursos visuais e audiovisuais), o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, a *videomusic*, a publicidade, a videoarte, o ciberespaço.”⁷ Com esta técnica recorri à videografia para compreender os comportamentos dos personagens, a narrativa e os aspetos visuais do *film noir*. Ao analisar estes documentários relacionados com o objeto de estudo e filmes *noir* clássicos, permitiu-me assim reconhecer alguns dos padrões que podem ser encontrados neste género.

⁵ MINAYO, M. C. S. - *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2001, p.14

⁶ FONSECA, J. J. S. - *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002, p. 32

⁷ CANEVACCI, M. - *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p.7-8

Numa primeira análise, percebi que é difícil encontrar uma definição-chave e concreta sobre o que é o *film noir*, visto que foi um período cinematográfico curto, criou algumas dúvidas e divisão de opiniões. Perante esta dificuldade, decidi analisar alguns fatores históricos relacionados com estes filmes, para assim conseguir entender melhor este estilo (que pode ser também denominado como género ou ciclo).

Numa pesquisa secundária foram analisados outro tipo de documentos, que não fossem diretamente tão especializados no tema mas mais relacionados com o contexto histórico, para compreender a época em que o *film noir* surgiu e a influência histórica, social e artística que essa era teve neste ciclo e estilo fílmico.

No primeiro capítulo explorei estas origens do objeto de estudo, analisando o contexto histórico e alguns dos fatores sociais e artísticos que levaram ao desenvolvimento deste género.

Ao ler e analisar diversos documentos sobre o tema, facilmente comecei a associar algumas características a outros tipos de filmes diferentes – como crime, policiais, *gangsters*, - mas, ao reconhecer os padrões e “clichés” existentes no *film noir*, verifiquei que o *noir* é mais do que um filme de crime, tornando-se mais simples de poder ser definido e analisado, sendo mais evidente distingui-lo dos outros géneros.

No segundo capítulo procurei definir os modelos ideais, ou seja, os padrões em si. Neste caso, comparei em diferentes filmes, características de personagens semelhantes (como, por exemplo, o detetive, a femme fatale, o criminoso) para compreender que determinadas maneiras de agir, levam a um determinado padrão e cliché de um tipo específico de personagem. Nesta análise também tive o intuito de encontrar padrões comuns em relação à narrativa, temática e aspetos visuais de diferentes filmes *noir*. Neste capítulo quis ainda mostrar e definir que, em alguns filmes *noir*, não ocorrem determinados clichés, que são neste caso um desvio do cliché.

Posteriormente, foram analisadas situações mais particulares, como por exemplo, o tipo de narrativa e temática mais comuns ou as personagens mais recorrentes. Também foi explorado este objeto de estudo numa maneira **comparativa**, tendo em conta que foram analisados diversos filmes e comparados para se conseguir perceber os padrões deste ciclo cinematográfico. Neste capítulo respondo ainda à questão-problema deste projeto (quais são os padrões/clichés do *film noir*?), onde os padrões do *film noir* são analisados e definidos.

Sendo assim, neste projeto, de uma maneira não interventiva, recolhi informação referente ao *film noir*, analisei e comparei dados e documentação que outros autores já tinham estudado e criticado, relacionei o que existia sobre o tema, organizando e estruturando o meu projeto de maneira a responder à questão-problema de uma forma concisa.

No terceiro capítulo, refleti sobre a investigação que foi elaborada nos capítulos anteriores. De seguida comparei dois filmes (um *noir* clássico e um não *noir* mas com características *noir*) onde demonstrei alguns dos padrões e clichés encontrados.

No quarto capítulo, com o reconhecimento e comparação dos padrões feitos nos capítulos anteriores, comecei por desenvolver uma narrativa que tivesse a maioria das características dos filmes *noir*, como a temática (crime) personagens-tipo (detetive, femme fatale, criminoso, morto) e as localizações (grandes cidades). Após desenvolver a narrativa, decidi que a história deveria ser contada e executada com imagens já existentes de filmes *noir* clássicos. Desta maneira, seria possível demonstrar, de maneira eficaz, os padrões encontrados no mundo *noir*. Esta foi a parte interventiva do meu projeto; ao criar e editar o vídeo, onde adaptei e misturei imagens já existentes a uma outra narrativa e conceito, criei uma nova matéria visual.

Análise da Literatura:

Para compreender e analisar eficazmente o *film noir* e os seus padrões, comecei por utilizar uma fonte primária que me permitisse reconhecer o género *noir*. Visualizei um conjunto de filmes representativos do *noir* clássico.⁸ A partir da página online OpenCulture⁹ tive também acesso a mais 60 filmes *noir*, que me permitiu ver e analisar partes dos filmes. Também acedi a bases de dados online relacionadas com o cinema como TCM¹⁰, IMDB¹¹ para obter mais informação técnica sobre os filmes analisados como o ano, realizador, produtora e atores.

Também li algumas biografias e filmografias de alguns atores que estão associados ao *film noir* - como Humphrey Bogart, Ava Gardner, James Cagney, Barbara Stanwyck - e realizadores - como Billy Wilder, Fritz Lang, Robert Siodmak.

Após analisar estas fontes primárias, defini as obras essenciais analíticas que tratam o tema *noir*; decidi organizar esta revisão com várias obras de autores que publicaram sobre o tema recentemente, de maneira a ter uma visão atualizada sobre o assunto. As obras abaixo referidas são assim as que mais influenciaram este projeto e que me ajudaram no seu desenvolvimento.

A obra de **Mayer & McDonnell (2007)** está organizada como uma espécie de catálogo do *film noir*. Numa primeira parte, lista artigos sobre o tema e o que o influenciou, como a importância da literatura *hardboiled* para o desenvolvimento de personagens e histórias *noir*; o papel dos ambientes urbanos, da noite e do crime nos filmes e, as características do estilo *noir*. Após estes artigos, na segunda parte, são analisadas inúmeras obras, atores e realizadores dos filmes *noir*. Esta obra revelou-se ser de uma extrema importância, é uma das mais completas e recentes sobre o tema, o que me permitiu ter acesso a opiniões e pontos de vista mais atualizados sobre o assunto. Como é feita uma análise em detalhe de cada filme, ajudou-me a compreender aspetos comuns do

⁸ *I Wake Up Screaming* (1941), *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944), *Gaslight* (1944), *Laura* (1944), *Murder, My Sweet* (1944), *The Woman in the Window* (1944), *The Big Sleep* (1945), *Detour* (1945), *Leave Her to Heaven* (1945), *Mildred Pierce* (1945), *Spellbound* (1945), *Criss Cross* (1946), *Gilda* (1946), *The Killers* (1946), *Notorious* (1946), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), *Born to Kill* (1947), *Crossfire* (1947), *Dark Passage* (1947), *The Lady from Shanghai* (1947), *Out of the Past* (1947), *Key Largo* (1948), *Sorry, Wrong Number* (1948), *Caught* (1949), *The Asphalt Jungle* (1950), *Gun Crazy* (1950), *Sunset Boulevard* (1950), *On Dangerous Ground* (1951), *Strangers on a Train* (1951), *Clash by Night* (1952), *Affair in Trinidad* (1952), *The Big Heat* (1953), *The Hitch-Hiker* (1953), *I Confess* (1953), *Niagara* (1953), *Witness to Murder* (1954), *Kiss Me Deadly* (1955), *The Wrong Man* (1956), *Sweet Smell of Success* (1957), *Murder by Contract* (1958), *Touch of Evil* (1958), *Vertigo* (1958)

⁹ **Open Culture**. [Consult. 18/11/2015] descarregado de http://www.openculture.com/free_film_noir_movies

¹⁰ **TCM – Turner Classic Movies**. [Consult. 12/10/2015] descarregado de: <http://www.tcm.com>

¹¹ **IMDB**. [Consult. 03/02/2016] descarregado de <http://www.imdb.com>

universo *noir*, facilitando assim o reconhecimento de padrões na narrativa, nos personagens e nos aspetos visuais.

Conard (2007) faz uma abordagem filosófica sobre os filmes *noir*; com esta obra compreende-se as intensões e pensamentos dos personagens e porque agem de determinadas maneiras. Ao analisar esta obra, percebi o porquê destes personagens serem moral e eticamente ambíguos, como também a influência do peso do destino e do fatalismo, temas muito presentes nas narrativas deste género de filmes. Esta obra foi pioneira na compreensão filosófica e por sua vez temática do *film noir*.

Na obra de **Keaney (2010)** são examinados de uma maneira pormenorizada um grande número de filmes da época clássica *noir*, de 1940 a 1959. Vários destes filmes são ainda comparados, permitindo uma análise detalhada das semelhanças e diferenças, seja na história, características de personagens ou ambientes destes filmes.

A obra de **Spicer (2010)** tem uma abordagem semelhante à *Encyclopedia Of Film Noir* e apresenta por ordem alfabética títulos de filmes, personagens e, como certos termos (como por exemplo, corrupção ou existencialismo) se relacionam com o *film noir*. A obra explora também o *noir* depois do período clássico, com referências a filmes, atores e realizadores atuais. Esta obra ajudou-me também a associar outras características do *film noir* e a saber reconhecê-las como padrão, tal como compreender que esses padrões podem ser verificados noutros registos cinematográficos mais recentes, mostrando assim a sua forte influência.

A obra de **Silver, Ursini & Duncan (2012)** faz uma breve, mas prática análise sobre a definição em concreto do *film noir*. Começa por definir o termo, tal como a sua história e origem. Segue-se uma análise da temática dos filmes (desde o crime em geral; assaltos, perseguições, crimes passionais em particular) como também o papel e a importância das personagens masculinas e femininas nos filmes. A obra é visualmente rica, com bastantes exemplos de fotogramas de filmes, posters, o que me permitiu compreender e identificar facilmente padrões e características visuais no filme, tanto os tipos de ângulos, cenários, ambientes, como o aspeto geral dos personagens principais.

A obra de **Nacache (2012)** aborda algumas características do cinema de Hollywood de 1920 a 1950, durante a chamada *Golden Age*. São analisados aspetos técnicos do *film noir* e a influência de determinadas regras que surgiram nesta época na indústria cinematográfica (como a lei da montagem e o código Hays). É verificada também

a importância do flashback, o tipo de montagem e a razão dos finais trágicos nos filmes *noir*.

Para além dos livros suprarreferidos, também visualizei alguns documentários que foram particularmente importantes e que me ajudaram a desenvolver o tema e a compreender alguns aspetos do *film noir*.

Em *The Rules of Film Noir* (2009), Matthew Sweet, realizador e narrador deste documentário, cria cinco regras que refere como essenciais à construção dos filmes *noir* americanos de 1940 a 1950:

- “1 - Choose a dame with no past and a hero with no future;
- 2 - Use no fiction but pulp fiction;
- 3 - See America through a stranger's eyes;
- 4 - Make it any colour as long as it's black;
- 5 - It ain't what you say, it's the way that you say it.”¹²

Estas regras são exploradas e comentadas por especialistas dos filmes *noir*, e são exemplificadas com excertos de alguns filmes. Este documentário foi importante neste projeto, pois como define de maneira rápida e eficaz alguns dos padrões deste estilo cinematográfico, ajudou-me a identificá-los.

No episódio *Post-War Cinema* do documentário *The Story of Film: An Odyssey* (2011) faz-se uma análise da indústria cinematográfica mundial no período de 1939 a 1952 e como a produção de filmes foi afetada durante e após a Segunda Guerra Mundial. Parte do episódio trata como surgiu o *film noir* e examina o seu desenvolvimento com realizadores como, Ida Lupino, Billy Wilder e Howard Hawks. É analisado ainda o filme *noir* *The Third Man* (1949) de Carroll Reed que é comparado a um filme mais recente, *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese; mostra assim a sua forte influência após o período clássico *noir* noutros registos cinematográficos.

Em *American Cinema: Film Noir* (1995) vários realizadores como Martin Scorsese, Abraham Polonsky, Kathryn Bigelow, Jean-Pierre Gorin, Joe Lewis, Marie Windsor, Paul Schrader, Lawrence Kasden e Edward Dmytryk comentam alguns filmes *noir* e referem a sua importância na indústria e ainda como estes filmes influenciaram a sua carreira.

Os filmes *noir* analisados são maioritariamente do período pós-guerra. Nestes é

¹² SWEET, Matthew - **The Rules of Film Noir** [Registo vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2009. Digital avi. (1h.)

mostrado o papel da mulher e o sua libertação sexual, ao surgirem as personagens de femme fatale, que permitiram trazer uma nova liberdade e a criação de personagens femininas mais complexas e poderosas. Neste documentário, o narrador e os realizadores entrevistados referenciam filmes *noir* mais atuais e fazem uma pequena abordagem ao termo *neo-noir*.

Ambos os documentários ajudaram a compreender determinadas características do *film noir* que transgrediram o chamado período clássico e como este influenciou a indústria cinematográfica e outros géneros.

No documentário ***Film Noir: Bringing Darkness to Light*** (2006) é feita uma análise aos elementos da narrativa, a importância do crime neste tipo de história e filmes e são também analisadas as principais características dos personagens *noir*, como a sua forma de pensar e agir.

Em ***Thou Shalt Not: Sex, Sin and Censorship in Pre-Code Hollywood*** (2008) são verificados vários aspetos como o desenvolvimento do Código de Produção e a censura nos filmes de Hollywood, que influenciaram a indústria cinematográfica e, por sua vez o *film noir*. Este documentário foi importante para compreender como os realizadores e produtores modelaram o aspeto e a narrativa final dos seus filmes e os adaptaram de maneira a obedecer a determinadas regras, sem perder a essência *noir* e de crime.

Capítulo 1: Definições e origens do *Film Noir*

Antes de se começar a reconhecer determinados padrões no *film noir*, é importante ter um pouco de contexto, seja histórico ou artístico, para perceber o que foi este ciclo cinematográfico, a sua importância na indústria e também o que o influenciou. Portanto, neste capítulo começo por definir o que é o *film noir*. Após essa definição investiguei outros aspetos que influenciaram e definiram também este género.

De seguida, irei determinar o seu contexto sociocultural, onde serão demonstrados alguns fatores que inspiraram o *film noir*; a nível literário mostrei como o estilo e literatura *hardboiled* e as *Pulp Magazines* ajudaram a modelar o *noir*. A nível cinematográfico investigo outros estilos que influenciaram o *film noir* como o Expressionismo Alemão e os Filmes de *Gangsters*.

Por fim, analiso ainda alguns dos condicionamentos sócio-políticos no cinema que influenciaram o *film noir*: a Lei Seca na América, o Código Hays – onde comparo duas versões do filme *The Maltese Falcon*, uma antes do código e outra durante o código. Neste capítulo, investigo também a Lei da montagem e o estilo da Warner Bros.

Estes fatores e aspetos modificaram e ajudaram a formar o que foi o *film noir*, ao compreendê-los pode-se perceber e identificar mais facilmente alguns dos padrões e clichés que se podem encontrar nos filmes *noir*.

O *Film Noir*: estilo ou género?

O *film noir* foi um dos ciclos cinematográficos americano que se tornou num dos movimentos mais influentes e fascinantes¹³ da história do cinema, embora não tenha sido logo reconhecido como tal.

Deborah Jermyn, identificou e caracterizou este estilo cinematográfico de maneira concisa:

“Identified by French critics in the 1946, and often described as a movement rather than a genre, *film noir* emerged in the United States in the 1940s. Its origins can be traced to numerous sources including pulp novels, 1930s *gangster* films and the German Expressionist movement. Classic noir films are concerned with the seedy underbelly of America, where crime, corruption and sexual desire intermingle. Recurrent characters include the world-weary detective, the beautiful but deadly *femme fatale* and her male dupes. Visually, its most striking feature is the use of low-key, high contrast lighting, which evokes the immorality of the world explored within the film.”¹⁴

O *Film Noir* dividiu e continua a dividir opiniões dos críticos e especialistas, onde uns referem que o *noir* é, de facto, um género porque tem qualidades únicas que o distingue, embora tenha algumas particularidades especiais que dificilmente existem noutros géneros como o facto de ultrapassar as barreiras do próprio género, ou seja, pode existir o *film noir* clássico como género mas este também se consegue misturar com outros géneros, podendo assim existir westerns *noir*, comédias *noir*, entre outros – esta particularidade acabou também por servir de apoio aos críticos que referem que o *film noir* não é um género.

“There are some critics that view *film noir* as a *genre*; thus it will rely upon a system of well defined conventions and expectations like other *genre* defined movies; for instance the Western or the musical. If *film noir* is referred to as a *genre*, like Higham and Greenberg and Paul Kerr do, there is a number of problems that arises. Furthermore *film*

¹³ Segundo Mascarello: “(...) o que não conseguirão negar, jamais, é sua múltipla produtividade: teórica, crítica, cinefílica, industrial. Em última instância, sua argumentação terá sempre de curvar-se à realidade (social, concreta) da existência do *noir*. Ou do que poderíamos designar, (...), como o “fenômeno *noir*”. (...) A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a ‘mística *noir*’” MASCARELLO, Fernando - *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.185.

¹⁴ JERMYN, Deborah - “Film Noir”. In *Critical dictionary of film and television theory*. London, New York: Routledge, 2001, p.249-250.

noir tends to cross traditional *genre* boundaries; there are both *noir* westerns, *gangster* films and comedies to mention some.”¹⁵

Por outro lado, outros críticos não pensam que tem qualificações suficientes para poder ser considerado um gênero – principalmente porque referem que para ser um gênero, os filmes deviam ultrapassar épocas e para eles o *noir* está muito ligado a Hollywood dos anos 40 “ (...) *genres* tend to cross periods instead of being bounded by them and the *film noir* is generally very closely connected with the 1940s Hollywood. This particular criticism of *noir* as a *genre* relies upon whether one regards the more recent films as a continuation of the *noir* tradition or not.”¹⁶ Para evitar este problema, alguns críticos como Durgnat e Schrader deixaram de definir o *film noir* como um gênero, passando a denominá-lo antes como estilo. “Other critics avoid these problems by viewing *film noir* not as a *genre*, but by emphasizing the stylistic elements. Here, tone and mood are given considerable weight.”¹⁷

Existem ainda outros críticos que não referem o *film noir* como gênero ou estilo mas sim como ciclo “*Film noir* has also been regarded as a series. In this case the *noir* is seen as a cycle, and viewed as an aesthetic movement. Here the cycle has been seen as lying within the boundaries of the crime film, but this creates a problem since these borders themselves are difficult to determine.”¹⁸

Embora continua a ser um assunto que divida opiniões e seja qual for a classificação (gênero, estilo, ciclo) ou pontos de vista sobre o *film noir*, todas tem algo em comum: tentam definir e captar a essência do *noir*.

¹⁵ HORDNES, Lise - **The Problem Of Film Noir**. [Em linha]. American History From Revolution to Reconstruction and Beyond. [Consult. 06/05/2015]. descarregado de <http://www.let.rug.nl/usa/essays/general/does-film-noir-mirror-the-culture/the-problem-of-film-noir.php>

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ HORDNES, Lise - **The Problem Of Film Noir**. [Em linha]. American History From Revolution to Reconstruction and Beyond. [Consult. 06/05/2015] Descarregado de <http://www.let.rug.nl/usa/essays/general/does-film-noir-mirror-the-culture/the-problem-of-film-noir.php>

¹⁸ Idem, ibidem.

Film Noir: Contexto Histórico e Artístico

Durante 1941 a 1958, o que se considera ser o período clássico¹⁹, os filmes *noir* não foram bem aceites pelos críticos da época, sendo muitas vezes alvo de desdém e ridicularizados²⁰. Alguns dos estúdios principais, como a Paramount, Twentieth Century-Fox, MGM e Warner Bros., consideravam estes filmes como série B²¹, colocando-os assim para segundo plano, onde acabavam por exhibi-los nas segundas partes das sessões duplas²². Outros estúdios como a RKO, Universal, United Artists e Columbia e empresas mais pequenas, limitavam-se a rejeitar este género de filmes²³.

Existiram, porém, algumas exceções, com nomeações para os Óscares da Academia como *The Maltese Falcon* [fig. 1] (1941, de John Huston, produzida pela Warner Bros.), *Double Indemnity* [fig. 2] (1944, de Billy Wilder; Paramount) e *Laura* [fig. 3] (1944, de Otto Preminger; Twentieth Century-Fox); mas nem mesmo estas distinções conseguiram salvaram os filmes *noir* do desprezo e desdém dos críticos²⁴.

Este ciclo começou a ter a atenção merecida e a mostrar o seu valor com os críticos e estudiosos franceses²⁵. O próprio termo *film noir*, que quer dizer literalmente filme negro, foi criado e atribuído pelos franceses²⁶, sendo estes grandes fãs da cultura americana.

Estes filmes começaram a aparecer na críticas de cinema francesas após o fim da segunda Guerra Mundial. Durante a ocupação Nazi, a França foi privada dos filmes americanos durante quase cinco anos; e quando finalmente começaram a vê-los nos finais de 1945, compreenderam que o ambiente e o próprio tema deste género de filmes se tinham tornado mais escuros, e logo em 1946, os críticos Nino Frank e Jean-Pierre Chartier escreveram sobre estes filmes:²⁷

“(…)Nino Frank and fellow critic Jean-Pierre Chartier wrote film articles that described Hollywood crime dramas from the 1940s as *film noir*. The first instance of writing on Hollywood *film noir* is Nino Frank’s *Un nouveau genre policier: L’aventure criminelle* was

¹⁹ Apud FONTES, Bruno – Num Mundo Sempre Noir. Coimbra: FLUC, 2011, p.29-30. (tese mestrado– consultada na versão pdf.)

²⁰ Lloyd Shearer, um dos críticos da altura, escreveu um artigo para o suplemento de domingo do *The New York Times* (“Crime Certainly Does Pay”, 5 de agosto de 1945), onde gozava com a tendência dos filmes de crimes para serem “homicidas, violentos e repletos de crimes sangrentos”

²¹ NAREMORE, James - "B Pictures versus Intermediates". In *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. California: University of California Press, 2008, p.140.

²² SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul. - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.10.

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Idem, p.11.

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ SCHATZ, Thomas - *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p.112.

²⁷ NAREMORE, James - *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. California: University of California Press, 2008, p.17.

published in the socialist-leaning film magazine *L'écran français* in August 1946. Frank's article listed '...rejection of sentimental humanism, the social fantastic, and the dynamism of violent death' as being obsessive French *noir* themes and called attention to the American proclivity for criminal psychology and misogyny."²⁸



Em cima, esquerda, Fig. 1: *The Maltese Falcon* (1941);

Direita, Fig. 2: *Double Indemnity* (1944).

Em baixo, Fig. 3: *Laura* (1944)

Três dos filmes do *noir* clássico mais prestigiados.

Em 1955, muito antes do *film noir* aparecer em qualquer livro de língua inglesa ou artigo, Raymond Borde e Etienne Chaumeton escreveram o primeiro livro sobre este tema, o *Panorama du film noir américain*, que entusiasmou os jovens críticos e realizadores do período de cinema francês *Cahiers du cinema* – como Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer – no final dos anos 50, princípios de 60²⁹. Os americanos não acompanharam os franceses na sua percepção e apreciação pelo *noir* até uma nova geração de entusiastas cinéfilos ter surgido nas escolas de cinema no final dos anos 60³⁰.

Os filmes *noir* tornaram-se referência para muitos realizadores de gerações futuras, como Francis Ford Coppola, Roman Polanski, François Truffaut, Martin Scorsese, Claude Chabrol, Luc Besson, Takeshi Kitano, David Fincher, Quentin Tarantino ou Spike Lee, tendo este estilo influenciado fortemente o seu trabalho.

²⁸ SAMUELSON, Mary & YOUNG, Savitri. **On Leave Her To Heaven**. [Em Linha]. UCLA Student Groups Web Service. [Consult. 28/06/2015].

Descarregado de <http://www.studentgroups.ucla.edu/thecrank/v2/pages/notes/Leave%20Her%20To%20Heaven.html>

²⁹ BALLINGER, Alexander, GRAYDON, Danny - *The Rough Guide to Film Noir*. Londres: Rough Guides, 2007, p.114.

³⁰ Idem, p.41.

Origens e influências do *Film Noir*

- Influências Literárias

Ficção *Hardboiled*:

As origens do *film noir* são antigas e diversas: pelo lado literário, teve como forte influências as obras de ficção policial da escola *hardboiled*³¹, um estilo completamente americano: “*Hardboiled* fiction, a tough, unsentimental style of American crime writing that brought a new tone of earthy realism or naturalism to the field of detective fiction. *Hardboiled* fiction used graphic sex and violence, vivid but often sordid urban backgrounds, and fast-paced, slangy dialogue.”³²

Estas obras compartilham, até certo ponto, personagens e cenários com o género literário do crime (especialmente as histórias de detetives). Embora seja um estilo derivado da tradição romântica que enfatiza as emoções de receio e terror, a ficção *hardboiled* afasta-se desta tradição através das atitudes cínicas do detetive perante essas emoções.³³ Estas atitudes são transmitidas a partir das conversas interiores do detetive que descreve ao leitor o que ele está a fazer e a sentir. O protagonista típico deste género é um detetive que testemunha diariamente a violência do crime organizado - que floresceu durante a proibição³⁴ (lei seca) – e mostra como lida com um sistema legal que se tornou tão corrupto quanto o próprio crime organizado³⁵. Rendido cinicamente por este ciclo de violência, o detetive da ficção *hardboiled* tornou-se no anti-herói clássico.

Este estilo foi criado por Carroll John Daly em meados de 1920, popularizado por Dashiell Hammett ao longo da década e refinado por Raymond Chandler no final dos anos 30³⁶. O apogeu do *hardboiled* nos Estados Unidos foi durante os anos 30 até aos final de 50.

³¹O termo *Hardboiled* (também escrito por vezes *Hard-boiled*) que do inglês se pode traduzir literalmente cozer até endurecer é uma metáfora para caracterizar um tipo de ficção onde os personagens são levados para situações que os fazem tornar-se rudes e duros. - Sem autor. **hard-boiled**. [em linha]. American Heritage® Dictionary of the English Language, Fifth Edition. 2011. [Consult. 20/01/2016]. Descarregado de <http://www.thefreedictionary.com/hard-boiled>

³²Sem autor. **Hard-boiled Fiction**. [Em linha]. Encyclopaedia Britannica [Consult. 16/06/2015]. Descarregado de <http://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>

³³HOGGART, Richard - *The Uses of Literacy*. Londres: Routledge, 1957, p.257.

³⁴A proibição, do inglês *Prohibition*, foi uma lei que esteve em vigor de 1920 a 1933 nos Estados Unidos, onde o consumo, venda e fabricação de bebidas alcoólicas eram proibidos.

³⁵PORTER, Dennis. – “The Private Eye” In M. Priestman (ed). *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (vol.6). Cambridge: Cambridge University Press, p.96-97.

³⁶COLLINS, MAX - "The Hard-Boiled Detective", In *Encyclopedia Mysterosa* (vol.1). EUA: Macmillan General Reference, 1994, p.153-154.

Pulp Magazines:

Desde que a ficção *hardboiled* foi publicada, esta ficou associada com as chamadas revistas *pulp*, sendo a mais famosa *Black Mask* (fig.4), publicada sob a direção de Joseph T. Shaw³⁷.

O historiador pulp, Robert Sampson, argumenta que as histórias de Gordon Young, *Don Everhard* - que apareceram na revista *Adventure* em 1917 -, sobre um jogador compulsivo urbano sempre armado, "extremamente duro, não sentimental, e letal"³⁸, anteciparam as histórias de detetive *hardboiled*.



Fig. 4: *Black Mask*, edição de novembro de 1942



Fig. 5: *Dime Detective*, edição de fevereiro de 1942

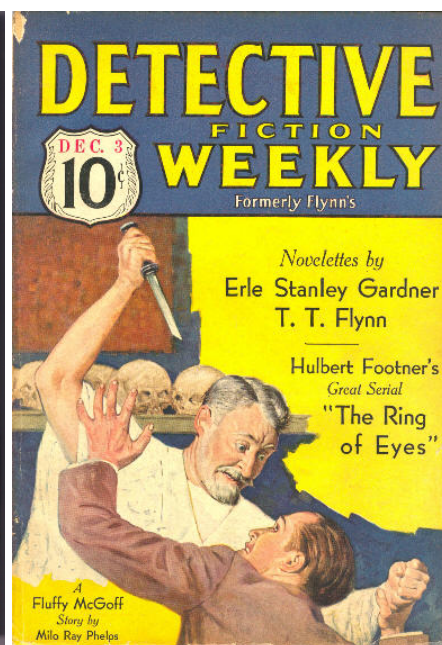


Fig. 6: *Detective Fiction Weekly*, edição de 3 de dezembro de 1932

As histórias de crime *hardboiled* tornaram-se associadas a várias revistas pulp na década de 1930 que, para além de *Black Mask*, apareceram em *Dime Detective* e *Detective Fiction Weekly*³⁹ (fig. 5 e 6). Mais tarde, muitos destes romances *hardboiled* foram publicados por editoras especializadas em originais de bolso e ficaram coloquialmente

³⁷ Idem, ibidem.

³⁸ SAMPSON, Robert. – “Pulps”. In *Encyclopedia Mysteriosa* (vol.1). EUA: Macmillan General, 1997, p.287-288.

³⁹ Idem, ibidem.

conhecidos como dramas *pulp*⁴⁰. Consequentemente, o termo *Pulp Fiction* é muitas vezes usado como sinónimo de ficção *hardboiled* ou ficção de crime ou *gangsters*.



Fig. 7: A revista pulp, *Detective Magazine*, foi publicada em Portugal durante 1945 e 1946.

Nos Estados Unidos, o *hardboiled* original foi um estilo reproduzido por inúmeros escritores, incluindo Sue Grafton, Chester Himes, Paul Levine, John D. MacDonald, Ross Macdonald, Jim Butcher, Walter Mosley, Sara Paretsky, Robert B. Parker, e Mickey Spillane⁴¹. Este estilo literário ganhou outras dimensões ao tornar-se popular em todo o mundo; países como França, Alemanha, Japão, Espanha, Portugal (fig.7), Noruega e Itália apreciavam e desenvolveram as suas próprias versões de histórias *hardboiled*⁴².

⁴⁰ ABBOTT, Megan - *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, p.10.

⁴¹ Idem, ibidem.

⁴² NEVINS, Jess. **An introduction to pulp fiction in Europe** [Em linha]. IO9. [Consult. 08/04/2015] Descarregado de <http://io9.gizmodo.com/5785897/an-introduction-to-pulp-fiction-in-europe-before-1914>

- Influências de outros estilos cinematográficos

Expressionismo Alemão:

Pelo lado artístico, o Expressionismo Alemão, foi uma das influências mais importantes em relação ao aspeto do *film noir*, com a sua iluminação *low key*, os ângulos de câmara distorcidos e os designs simbólicos⁴³. Os filmes mudos que se seguiram a *Das Kabinett des Dr Caligari* (1919) [fig. 5] de diretores como Fritz Lang com *Metropolis* (1926) e as séries do *Dr. Mabuse* e *Nosferatu* (1922) [fig. 6] de F. W. Murnau foram fortemente admirados pela indústria cinematográfica americana⁴⁴.



Fig. 8: *Das Kabinett des Dr Caligari* (1919)



Fig. 9: *Nosferatu* (1922)

É natural que os valores do Expressionismo tenham penetrado neste movimento já por si negro, mas outro motivo desta influência na indústria cinematográfica americana foi o facto de que muitos dos realizadores do *film noir* clássico tinham emigrado da Europa⁴⁵ para a América e tinham já trabalhado na Alemanha e França onde o Expressionismo e o Realismo eram os movimentos artísticos dominantes.⁴⁶ As técnicas destes movimentos, foram assim aplicadas, especialmente quando os realizadores se deparavam com as histórias psicologicamente perversas e frequentemente fatalistas dos escritores *hard-boiled*.

⁴³ PARKINSON, David - *100 Ideas that Changed Film*. Londres: Laurence King, 2012, p. 73.

⁴⁴ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David - *Film History: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2010, p.91.

⁴⁵ Realizadores como Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Max Ophuls e Jacques Tourneur ou Jean Renoir.

⁴⁶ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.11.

Filmes de *Gangsters*:

Com uma América marcada pela *proibição*, a apresentação de *Scarface: The Shame of a Nation*, de Howard Hawks, em 1932, teve um grande impacto nacional. Este filme de Hawks foi tão poderoso que os críticos comparavam-no a uma tragédia grega⁴⁷.

Desenvolvendo-se com *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1930), e prosseguindo com algumas obras marcantes, como *The Public Enemy* (Wellman, 1931 – fig. 7) e *City Streets* (Rouben Mamoulian, 1931), o filme de *gangsters* atingiu, com *Scarface: The Shame of a Nation* (fig. 8), o seu auge. Nos anos seguintes, criaram-se outros filmes deste género da autoria de Walsh, Van Dyke e Archie Mayo, que acabou por desaparecer após a implementação da censura do código Hays, que lutava contra obras que glorificavam o crime e os bandidos e fazia sátira à falta de organização e ação da polícia⁴⁸.



Fig. 10: *The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman



Fig. 11: *Scarface: The Shame of a Nation*, (1932), realizado por Howard Hawks

Os filmes de *gangsters* apresentam algumas particularidades como “the inversion of traditional values (bad guys as heroes, traditional good guys like cops doing bad things), and a kind of moral ambivalence (it’s hard to tell right from wrong); (...) themes of crime and violence abound”⁴⁹ que foram características que influenciaram o *film noir*.

⁴⁷ HAUSTRATE, Gaston. – *Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema, volume 1 (1895-1945)*. Lisboa: Editora Pregaminho, LA. 1991, p.121

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, p.1.

Condicionamentos sócio-políticos no cinema americano dos anos 30/40

A Lei Seca nos Estados Unidos:

O Crash da Bolsa de 1929 e a Segunda Guerra Mundial foram alguns dos cenários sociais que deram origem e influenciaram o *film noir*. Tanto como o clima de insegurança nas cidades, as condições precárias em que se vivia, e a subida do número de desempregados (que mentiam e enganavam para sobreviver⁵⁰), foram fatores importantes na temática do estilo.

A Segunda Guerra promoveu a imigração dos diretores de cinema que trouxeram a técnica e a temática pessimista e desiludida pelos acontecimentos da Guerra. Mas nesta época, existiu outro fato histórico importante que contribuiu para o *film noir*: a lei seca e o aparecimento dos *gangsters*⁵¹.

Para acabar com os problemas sociais e salvar o país da pobreza e violência, os Estados Unidos decidiram banir as bebidas alcoólicas (fig.9), ao pensar que o álcool era o único fator dos problemas que os estavam a destruir.

Criou-se assim a Lei Seca que esteve em vigor de 1920 a 1933⁵². Esta era uma proibição oficial contra a fabricação, transporte, importação ou exportação de bebidas alcoólicas⁵³. Muitos americanos, decidiram ignorar a Lei, e procuraram maneiras diferentes para conseguir as bebidas: uns iam ao Canadá buscar as bebidas, outros faziam no quintal o próprio uísque, e havia ainda quem se disfarçasse de padre ou médico para conseguir vinho sacramental ou destilados medicinais⁵⁴.

Com esta proibição, os *gangsters* viram um novo campo de atuação e passaram a dominar os milionários com bebida, a corromper a polícia, e a eleger políticos ao matar concorrentes. O resultado desta lei foi a desmoralização das autoridades e um estímulo à corrupção. Cidades como Chicago e Nova York viram a criminalidade explodir, enquanto a máfia enriquecia com o contrabando de álcool⁵⁵.

⁵⁰ No início do filme, *The Third Man*(1949), esta situação é ilustrada.

⁵¹ DREHLE, David Von. - **The Demon Drink**. [Em linha]. Time. Vol. 175, nº20 (2010), p.56. [Consult. 09/11/2014].
Descarregado de <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1989146,00.html>

⁵² WELSKOPP, Thomas - *Prohibition in The United States: The German-American Experience, 1919-1933*. Bielefeld: University Of Bielefeld, 2013, p.31.

⁵³ Segundo a 18ª emenda constitucional ou Ato de Volstead, era considerada intoxicante qualquer bebida que tivesse mais de 0,5% de álcool.

⁵⁴ BURNS, Ken & NOVICK, Lynn - **Prohibition, Part II: A Nation of Scofflaws**. [Registo vídeo]. EUA: PBS, 2011. Digital avi. (1h 51min.)

⁵⁵ TOWNE, Charles, *The Rise and Fall of Prohibition: The Human Side of What the Eighteenth Amendment Has Done to the United States*, Nova Iorque: Macmillan, 1923, p.160.



Fig. 12: Agentes do governo confiscavam e deitavam fora bebidas clandestinas (Chicago, 1921)

A crise foi decisiva para que a Lei Seca acabasse, mas com o término desta e o Crash da Bolsa, houve um aumento de conflitos entre gangues que tentavam manter seus territórios e a nova era na máfia abandonou as rixas pessoais e a influência de poder local, para se infiltrar nos cargos públicos e em redes de crime mais amplas⁵⁶.

Os anos 30, época da Grande Depressão, da lei seca e dos *gangsters*, tornaram-se na década em que alguns criminosos se tornaram ícones da cultura americana, com a ajuda dos jornais, rádio e o cinema muitos destes bandidos – como John Dillinger, Pretty Boy Floyd, Clyde Barrow & Bonnie Parker -, transformaram-se em heróis⁵⁷.

Situações semelhantes às que se passaram nesta época foram ilustradas e recorrentes em inúmeros filmes *noir*: desde o vilão-ídolo criminoso, à polícia e políticos corruptos, até ao tema principal destes filmes: o crime e a cidade corrupta.

⁵⁶Sem autor. **Organized Crime - American Mafia** [Em linha] Law Library - American Law and Legal Information. [Consult. 22/04/2015]. Descarregado de <http://law.jrank.org/pages/11944/Organized-Crime-American-Mafia.html>

⁵⁷GUINN, Jeff - *Go Down Together: The True, Untold Story of Bonnie and Clyde*. New York, Sydney, Toronto, London: Simon & Schuster, 2010, p. 480.

O *Film Noir* e o código Hays:

Hollywood começou a ser vista pelo resto dos Estados Unidos como a cidade do pecado no início dos anos 20⁵⁸. Para melhorar a sua imagem, os estúdios decidiram que as produções cinematográficas deviam passar por uma censura prévia, e foi o advogado Will Hays, o escolhido para aprovar os filmes considerados como os mais adequados. Em 1930, todas estas regras de censura foram oficializadas com o chamado Código Hays⁵⁹ (fig.10). Esta lei cinematográfica conservadora atingiu o seu auge em 1934, quando Joseph Breen, ativista religioso, ficou encarregado do departamento responsável pelo controlo moral dos filmes.⁶⁰ Mas com diversas contestações de críticos, realizadores e até mesmo do público, o Código Hays perdeu a sua força e eficácia.⁶¹ Em 1968, o sistema foi definitivamente substituído pela classificação da faixa etária (MPAA), embora já não fosse usado de forma rigorosa há bastante tempo⁶².



Fig. 13: O “Selo” que mostrava que o filme tinha sido aprovado pelo código de produção era mostrado nos créditos do filme.

⁵⁸DIRAMI, Victor - **Hollywood: Os Anos da Censura**. [em linha] Obvious Magazine. [Consult. 20/11/2014] Descarregado de http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html

⁵⁹BLACK, Gregory - *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.156-157.

⁶⁰Idem, p.181.

⁶¹BELTON, John – *Movies and Mass Culture*. New Jersey, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, p.137.

⁶²PEREZ, Cesar - *A Content Analysis of the MPAA Rating System and its Evolution*. Statesboro: Georgia Southern University, 2015, p.10.

Na época em que o *film noir* se estava a tornar popular, surgiu o Código Hays – também conhecido por Código de Produção -, que incluía um conjunto de regras que controlava o conteúdo dos filmes. Este obrigava a que qualquer cena mais violenta ou sexual fosse censurada e como resultado, os realizadores eram forçados a omitir ou a alterar determinadas cenas⁶³. Com as narrativas tipicamente *noir*, baseadas no crime *hardboiled*, assassinatos ou roubos, tornou-se cada vez mais difícil transmitir a história.

O mundo corrupto representado nos filmes, onde a lei não tem poder e a estrutura social é instável, também foi um problema, visto que o código Hays protegia o governo ou a lei, que não podiam ser ridicularizados⁶⁴.

Os motivos pessoais dos personagens *noir*, que eram frequentemente sexuais ou de interesse próprio, o que também entravam em conflito com a ética do código Hays.

Embora muitos aspetos tivessem de ser omitidos, o realizadores e argumentistas conseguiram arranjar estratégias de demonstrá-los, como por exemplo: “a relação sexual pode não ser visível no ecrã mas é insinuada com elipses, ou transmitida pela forma como a personagem se move, fala, olha para os outros, e executa certos gestos, tais como o acender de um cigarro, carregados de simbolismo sexual. Os jogos verbais também são usados, frequentemente, como negociações sexuais.”⁶⁵

Mesmo assim muitos filmes tiveram partes do guião alteradas ou removidas de maneira a satisfazer o código Hays como ocorre no filme, *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston. No texto original, a fala de Brigid “What else is there? Can I buy you with my body?” teve de ser modificada para “What else can I buy you with?”. Outras alterações para além das falas foram a atitude de Spade para com a polícia e os advogados; o uso de álcool e o sexo implícito entre Spade e Brigid.

Comparação entre filmes noir pré-código e durante o código: *The Maltese Falcon* (1931) vs. *The Maltese Falcon* (1941)

A narrativa do filme de 1931 é muito próxima ao enredo do livro. Embora a adaptação de 1941 também seja muito semelhante à história original, esta foi elaborada a

⁶³Sem autor. **Hays Code (Motion Picture Production Code)** [em linha]. Hays Code and Film Noir [Consult. 13/12/2014] Descarregado de <http://hayscodeandfilmnoir.blogspot.pt/2010/02/examples.html>

⁶⁴BELTON, John – *Movies and Mass Culture*. New Jersey, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, p.142.

⁶⁵CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.17. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

partir do guião da primeira versão (1931) mas com algumas partes removidas ou alteradas, devido às regras do MPPC (Motion Picture Production Code).

As grandes diferenças entre estas duas versões são bem marcadas devido aos aspetos pré-código dos início dos anos 30.

Para além do tom mais leve e do ritmo mais solto e não tão pesado, a versão de 1931 (Conjunto de figs. 14-22) tem algumas sugestões de situações sexuais; na cena de abertura, aparece uma mulher a arranjar as meias quando sai do escritório de Sam Spade. Numa cena, Bebe Daniels, guarda dinheiro no soutien, o qual Spade procura, pondo a mão. Esta surge durante o filme a tomar banho e além disso, existe uma cena em que Spade a obriga a despir-se para provar que ela não roubou dinheiro nenhum.

No filme de 1931 retratam-se outros temas proibidos, tais como a homossexualidade: Wilmer é apelidado como “o namorado” de Gutman, sugerindo uma relação homossexual entre os dois. Effie descreve várias vezes a Spade, Cairo como lindo (“gorgeous”). Spade também refere constantemente Dundy, de uma maneira provocativa, como amorzinho, querido, precioso (“sweetheart”, “darling”, “precious”). Embora na versão de 1941 se veja subtilmente que Wilmer é homossexual, não existem referencias diretas ou indiretas nenhuma a tal assunto.

A versão de 1941 (Conjunto de figs. 22-27) é mais reservada e não trata dos assuntos de maneira tão abrupta, só existem referências que Spade tem uma relação com a mulher do seu parceiro, mas outras situações, não são mostradas no ecrã ou tampouco referidas. As roupas da protagonista são bastante discretas, ao contrário da versão de 1931, para além desta não ser tão sedutora ou atrevida como na versão mais antiga⁶⁶.

⁶⁶WEHNER, Christina - **The Maltese Falcon: 1931, 1936, 1941- Movies of Their Era**. [Em linha]. Classic Movies, Musicals, Old Books, and The Great American Songbook [Consult. 15/12/2014] Descarregado de <https://christinawehner.wordpress.com/2014/07/01/the-maltese-falcon-1931-1936-1941-movies-of-their-era/>

Comparação visual entre as duas versões:

Conjunto de figs. 14-22: *The Maltese Falcon* (1931) – a versão pré-código existem referências diretas ao adultério, sexo, nudez, sedução. Que foram proibidas após o código entrar em vigor. [sequência de imagens elaborada pela autora da tese]



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Conjunto de figs. 23-26: *The Maltese Falcon* (1941) só refere de maneira sutil os mesmos assuntos do filme 1931. Outras situações foram retiradas (como a nudez, por exemplo). [sequência de imagens elaborada pela autora da tese]



Fig. 23



Fig. 17



Fig. 24



Fig. 18



Fig. 25



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 26



Censura da versão de 1931:

Em 1936, a Warner Brothers tentou relançar o filme de 1931, porém, o código Hays proibiu devido ao conteúdo lascivo do filme. Durante décadas, cópias não editadas do filme não puderam ser visualizadas nos Estados Unidos⁶⁷.

Porém, foi permitido que reescrevessem e relançassem o filme numa versão cômica, quase paródica, *Satan Met a Lady* (1936) com Bette Davis no papel principal, muitos dos elementos da história foram modificados mas dava para entender que era uma versão de *The Maltese Falcon*.

⁶⁷ WEHNER, Christina - **The Maltese Falcon: 1931, 1936, 1941- Movies of Their Era**. [Em linha]. Classic Movies, Musicals, Old Books, and The Great American Songbook [Consult. 15/12/2014] Descarregado de <https://christinawehner.wordpress.com/2014/07/01/the-maltese-falcon-1931-1936-1941-movies-of-their-era/>

A Lei da montagem rápida

O *film noir* – mais particularmente a sua estrutura narrativa - foi ainda influenciado por uma lei cinematográfica que surgiu durante os anos 20⁶⁸ que tornou a elipse num elemento essencial e obrigatório na narrativa dos filmes hollywoodescos, tudo por causa de uma dupla exigência: economia e rapidez⁶⁹.

Devido a esta nova condição, os estúdios tentavam tornar a narrativa regular, abundante e eficaz. Ao mesmo tempo, esta devia estar modelada de maneira a respeitar os imperativos da rentabilização máxima⁷⁰. Nestes filmes todos os elementos que auxiliavam a compreensão dos acontecimentos e para a caracterização dos personagens deviam estar, obviamente, presentes. Por outro lado, todos os elementos que fossem dispensáveis na narrativa deviam ser eliminados. Criou-se assim a montagem rápida para se chegar a este resultado ideal, que fazia da elipse a sua doutrina. Segundo Bordwell: “A partir de 1920, recomenda-se aos argumentistas que utilizem planos curtos para aumentarem a excitação do espetador”⁷¹, que explica ainda que, ao reduzir o “tempo de adaptação” de um plano para o outro, a montagem rápida reduzia o campo das hipóteses oferecidas ao espetador que não tinha tempo para verificar se o plano correspondia ou não à expectativa gerada pelo anterior, e se a sua hipótese era justa. “O processo é evidente no caso do salvamento no último minuto, quando tudo aquilo que o espetador quer saber é se os salvadores chegarão a tempo. A montagem rápida leva a excitação ao seu ponto mais alto quando atribui a cada plano a função exclusiva de formular a questão, de lhe atrasar a resposta e, depois, de a dar finalmente.”⁷²

O estilo da Warner Bros.

Esta técnica de montagem, foi uma mais valia para as narrativas *noir*, pois permitia contar histórias complexas e obscuras. O espetador, impelido pelo ritmo da montagem e pelo facto de um plano “chamar” irresistivelmente outro plano, não era perturbado por uma compreensão da história, que podia ser por vezes, confusa. Compreende-se assim que tenham sido produzidos filmes negros com uma intriga difícil de seguir, carregados de

⁶⁸esta lei foi utilizada de maneira mais recorrente com o cinema sonoro

⁶⁹NACACHE, Jacqueline. - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.41.

⁷⁰Idem, ibidem.

⁷¹Apud Idem, p.40.

⁷²Idem, p.41.

zonas de sombra e alusões.⁷³ Dois filmes icónicos *noir*, *The Maltese Falcon* (1941) e *The Big Sleep* (1946), marcaram este aspeto na história de Hollywood.⁷⁴ E não foi por acaso que estes se tratam de dois filmes da Warner Bros, uma vez que foi este estúdio que fez da montagem rápida um novo estilo⁷⁵.

Tal como o autor Coursodon afirma, com o estilo Warner Bros,

“as intrigas complexas, com desenvolvimentos inesperados, desenrolam-se num ritmo fulgurante. A brevidade é um imperativo absoluto; poucos filmes alcançam hora e meia de projeção, a maioria tem cerca de 75 minutos e alguns têm pouco mais de uma hora. Diz-se que Jack Warner – que, tal como muitos produtores, se considerava especialista na montagem – mandava sistematicamente cortar as cenas que mostravam uma personagem a deslocar-se de um local para o outro (aquilo a que chamava “queimar sola”): É inútil fazê-la ir da rua até à porta; mostrem-na logo à porta. A eliminação de planos, de cenas e de sequências inteiras começava antes da rodagem.”⁷⁶

O *film noir*, devido à sua apresentação e composição clássica, onde apresenta rápida e violentamente personagens e referências espaço-temporais tornou-se num dos ciclos cinematográficos que mais se prestou a este tratamento da montagem rápida.⁷⁷

Recapitulando, neste capítulo abordei aspetos que influenciaram o *film noir* e que ajudaram a definir este género. Para além de encontrar uma definição que melhor explicasse o que é o *film noir*, foi importante também determinar o seu contexto sociocultural para assim compreender alguns aspetos que criaram ou influenciaram alguns dos padrões e clichés destes filmes que serão explorados no capítulo seguinte. A literatura *hardboiled* e as revistas *pulp* inspiraram a temática e narrativa do universo *noir*, com os seus detetives amargurados que investigam crimes num mundo corrupto.

Outros estilos cinematográficos influenciaram o estilo e os aspetos visuais do *noir* como o expressionismo Alemão, onde realizadores e cinematógrafos *noir* adoptaram algumas das técnicas de iluminação e de planos. E ainda os Filmes de *Gangsters* cujos temas que glorificavam o crime e os bandidos, temas recorrentes nos filmes *noir*.

Analisei ainda alguns dos condicionamentos sócio-políticos que modificaram alguns aspetos do cinema nesta época, o que influenciou por sua vez, o *film noir*. Começando pela

⁷³NACACHE, Jacqueline. - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.41.

⁷⁴PARKINSON, David – *History of Film*. London: Thames&Hudson, 2012, p.147.

⁷⁵NACACHE, Jacqueline. - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.42.

⁷⁶Apud idem, p.42.

⁷⁷Idem, p.43.

Lei Seca, que devido a esta proibição surgiu o crime organizado. Muitos destes criminosos eram vistos como heróis, aspeto que transgrediu para o cinema com representações destes “heróis” e dos seus crimes. Tal como os filmes de *Gangsters*, o *film noir* vai buscar aqui a ideia do crime e da cidade corrupta.

Também analisei o Código Hays, uma lei cinematográfica que censurava inúmeros aspetos nos filmes como nudez, sexo ou violência, o que levou a modificar a estrutura dos filmes *noir*, onde temas habituais como a justiça corrupta e a sexualidade tiveram de ser revistos e alterados. Para compreender melhor este código, comparei duas versões do filme *The Maltese Falcon*, uma antes deste código entrar em vigor (versão de 1931) e outra durante o código (a versão de 1941).

Por fim, investiguei a Lei da montagem rápida uma lei que impunha que se devia utilizar planos rápidos e bastantes cortes para que os filmes fossem mais curtos, tornando-os mais económicos. Dentro desta lei referi o estilo da Warner Bros. que para além de ser um estúdio que produziu alguns dos filmes *noir* mais emblemáticos, este foi um dos estúdios que tirou melhor partido desta lei e fez dela um novo estilo.

Tendo em conta os aspetos e influências suprarreferidas, no capítulo seguinte - O *Film Noir*, clichés e padrões - , irei analisar e definir alguns dos padrões e clichés que se podem encontrar nos filmes *noir* como padrões na temática, na narrativa, nos personagens e visualmente.

Capítulo 2: *Film Noir* – clichés e padrões

Após a análise dos aspetos que influenciaram o género *noir*, neste capítulo inicio a investigação direta da problemática do meu objeto de estudo: Quais os clichés mais característicos a que recorre o *film noir* na sua imagética e narrativa e quais aspetos significativos é possível identificar para uma compreensão matizada deste género cinematográfico muito *sui generis*. Começo por definir o que é um cliché ou estereótipo, de seguida caracterizei e tentei compreender alguns dos clichés que se podem encontrar nos filmes *noir*, começando pela temática, onde mostro os temas mais comuns do *film noir* desde o peso do passado, o destino fatalista até aos filmes de assaltos e a corrupção. Após a temática, investigo alguns aspetos e elementos da narrativa como o crime perfeito, a dicção nos filmes *noir* e a voz-over. De seguida, procuro alguns dos clichés e técnicas visuais utilizadas: o tipo de iluminação, os planos e ângulos, entre outros.

Por fim, faço uma análise sobre as ideias filosóficas que se podem encontrar nos filmes *noir* para assim compreender o pensamento e os ideais deste universo e dos seus personagens.

O cliché: definição

Para poder reconhecer e encontrar os clichés ou padrões do *film noir*, é importante compreender o que realmente é um cliché e como se define. Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, o termo cliché pode ter três definições:

“1 - folha estereotipada

2 - (FOTOGRAFIA) prova negativa para reprodução de exemplares de fotografia; negativo

3 - (*figurado*) imagem ou ideia muito repetida ou estereotipada; chavão”⁷⁸

No caso deste trabalho, a definição que se relaciona é a de sentido figurado, tendo em conta que se está à procura quais são os padrões e imagens mais recorrentes no *film noir*, e que se tornaram assim, num estereótipo ou cliché.

⁷⁸ *cliché* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-01-14]. Descarregado de <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cliché>

Segundo o Dicionário de Estudos de Cinema de Oxford, o cliché ou estereótipo no cinema pode ainda ser definido como:

“uma caracterização repetida de uma pessoa ou grupo social que se baseia no mundo real que serve como um atalho para um significado simplista e pejorativo; mas na verdade os estereótipos dependem de um conhecimento complexo sobre as relações sociais e os comportamentos a que se referem, e oferecem sistemas de significado que permitem fazer sentido às pessoas que os visualizam, podendo assim obter prazer de histórias, piadas e outras comunicações. Tendo em conta que os estereótipos emergem e informam as atitudes sociais, estão sujeitos a modificações perante a mudanças sociais e políticas. Nos filmes, personagens-cliché ou estereotipados apresentam determinados traços que os permitem ser imediatamente identificados, estes raramente mudam ou desenvolvem durante a narrativa. Ao mesmo tempo, estes personagens têm uma função económica, na medida em que o público pode assumir e sabe o que diferentes tipos de personagens significam e como estes vão agir durante a narrativa (...) Algumas estrelas de cinema e as suas performances ficaram mais tarde associadas a certos tipos de personagens: Marilyn Monroe e a loira ‘burra’, Rita Hayworth e a Femme Fatale, James Manson e o vilão sinistro. Alguns géneros cinematográficos também dependem fortemente de estereótipos, em particular o Western clássico de Hollywood, onde são reconhecidos imediatamente os ‘bons’, maus e os índios desenfreadamente selvagens.”⁷⁹

⁷⁹ *stereotype* in Oxford - A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press. 2012, p.404-403

Os Clichés no *Film Noir*

O *film noir*⁸⁰ caracteriza-se assim pelo seu “ambiente sombrio onde personagens agem de forma obsessiva, num percurso irremediavelmente trágico. Um dos seus traços mais marcantes é a estética (...) onde a luz e as sombras enfatizam o mundo negro e imoral onde as histórias se desenrolam.”⁸¹

Nestes filmes existe a tendência para utilizar sombras dramáticas, alto contraste, iluminação *low key*⁸². Muitos foram filmados em ambientes noturnos, onde sombras de persianas sobre a cara de uma personagem, enquanto olha através da janela, são um ícone visual. Também são utilizados frequentemente ângulos de câmara não-convencionais, filmagens em espelhos, através de vidros e múltiplas exposições. Como refere Conard “you know a classic *noir* film when you see it, with its unusual lightning (the constant opposition of light and shadows), its tilted camera angles, and its off-center scene composition (...) and the movies attempt to disorient the spectator, mostly through the filming techniques mentioned above.”⁸³

O mundo imoral das histórias do filme *noir* é caracterizado pela escuridão e pelas sombras, onde jogos de luzes ajudam a criar um ambiente misterioso e bastante visual. No entanto, esta componente surgiu por necessidade, já que a Segunda Grande Guerra levou à redução de orçamentos, em particular nas produções de série B⁸⁴. Esta situação fez com

⁸⁰ Roger Ebert, prestigiado crítico de filmes, refere no artigo *Film noir is...* que existem dez características essenciais no *film noir*:

I - A French term meaning “black film,” or film of the night.

II - A movie which at no time misleads you into thinking there is going to be a happy ending.

III - Locations that reek of the night, of shadows, of alleys, of the back doors of fancy places, of apartment buildings with a high turnover rate, of taxi drivers and bartenders who have seen it all.

IV - Cigarettes. Everybody in *film noir* is always smoking, as if to say, “On top of everything else, I’ve been assigned to get through three packs today.”

V - Women who would just as soon kill you as love you, and vice versa.

VI - For women: low necklines, floppy hats, mascara, lipstick, dressing rooms, boudoirs... high heels, red dresses, elbow length gloves, mixing drinks.

VII - For men: fedoras, suits and ties, shabby residential hotels with a neon sign blinking through the window, buying yourself a drink out of the office bottle, cars with running boards, all-night diners.

VIII - Movies either shot in black and white, or feeling like they were.

IX - Relationships in which love is only the final flop card in the poker game of death.

X - The most American film genre, because no society could have created a world so filled with doom, fate, fear and betrayal, unless it were essentially naive and optimistic.” EBERT, Roger. **A Guide To Film Noir Genre** [Em linha]. RogerEbert.com [Consult. 14/01/2016] Descarregado de <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre>

⁸¹ CUNHA, Gustavo. - *Captando Imagens Em Movimento*. Porto Alegre: Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, 2010, p.66.

⁸² SPICER, Andrew - “Introduction: The Problem of *Film Noir*”. In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013, p.6.

⁸³ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Neo.Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, p.1.

⁸⁴ PORFIRIO, Robert - “The Strange Case of *Film Noir*”. In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013, p.26.

que diretores de fotografia⁸⁵, utilizassem os jogos de luzes (e sombras) como forma de “esconder” os baixos níveis de produção.

O *Film Noir* apresenta ambiguidade moral, identidades alteradas e desgraça eminente⁸⁶. Os locais urbanos ajudam a dar autenticidade aos filmes *noir*, acrescentado textura à densidade psicológica e à narrativa complexa. E seja qual for a situação, no universo *noir* existe sempre um estado de pessimismo subjacente.

Quando se pensa no aspeto geral do típico *film noir*, imagina-se logo numa mistura desconcertante de alienação, traição, desespero (fig.27) e medo, sublinhada por ângulos estranhos, visuais *low key*, e narrações de voz-over.

O desespero, paranoia e niilismo são estados de espírito que mais estão ligados aos temas *noir* que podem ser representados e sentidos como uma atmosfera claustrofóbica e armadilhada⁸⁷; o *film noir* pode ainda ser um pesadelo interminável, onde a alienação e a solidão são fomentadas por sentimentos de distanciamento ao passado dos protagonistas que, duma maneira compulsiva, são sempre levados a confrontar esse passado.⁸⁸

O típico protagonista do *film noir*, dominado emocionalmente pelo desespero e desejo sexual⁸⁹ (caracterizado por encontros com a femme fatale), deve agir “must act against a backdrop of human duplicity and the threat of imminent death.”⁹⁰

Os personagens *noir* parecem estar sempre a fugir (por vezes, literalmente, outras vezes, deles próprios), mas acabam sempre por ser apanhados e por muito que tentem nenhuma fuga alguma vez será possível.⁹¹

Acima de tudo, o *film noir* retrata um mundo de personagens presos em circunstâncias que eles não criaram e das quais não se conseguem libertar, personagens irremediavelmente isolados mas imobilizados em dilemas morais.⁹²

⁸⁵ Muitos deles veteranos dos filmes mudos, como Hal Mohr, John Seitz, Joseph La Shelle, John Alton.

⁸⁶SPICER, Andrew - “Introduction: The Problem of *Film Noir*”. In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013, p.2.

⁸⁷CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.92.

⁸⁸Idem, ibidem.

⁸⁹CARVALHO, Débora. - *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.52. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

⁹⁰CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.92.

⁹¹PORFIRIO, Robert - “The Strange Case of *Film Noir*”. In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013, p.26.

⁹²CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.93.



Fig.27: Desespero e paranoia são estados de espírito que combinam perfeitamente com a temática do *film noir*. São emoções que acompanham Al Roberts durante o seu percurso em *Detour* (1945).

Temática

O *film noir* mostra-nos protagonistas que geralmente querem fugir de algum fardo do passado: por vezes pode ser um incidente traumático (como acontece em *Detour* ou *Touch of Evil*), outras vezes um crime que cometeram por paixão (como em *Out of the Past*, *Criss Cross* e *Double Indemnity*) ou podem ainda, estar simplesmente a fugir de problemas criados por eventos ambíguos (como em *In a Lonely Place*). Seja qual for a origem dos problemas, uma coisa é certa, estes personagens procuram esconder-se.⁹³

O passado para um protagonista destes filmes é algo “real, tangível e ameaçador, e este passado está inextricavelmente ligado com o presente.”⁹⁴ E estes protagonistas, por muito que se esforcem, nunca conseguem fugir do seu próprio passado. E só ao confrontar esse passado é que o protagonista pode ter esperança de alcançar algum tipo de redenção.

⁹³ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.15.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

O Peso do Passado:

Os protagonistas dos filmes negros são muitas vezes “indivíduos obstinados com o passado.”⁹⁵ De facto, este é um dos principais temas do *film noir*.

Um dos filmes que melhor exemplifica esta situação é *Out of the Past* (1947) realizado por Jacques Tourneur.⁹⁶ O protagonista, Jeff Bailey – desempenhado por Robert Mitchum – decide ir viver para Bridgeport, uma pequena cidade nas montanhas da Califórnia, onde recomeça uma vida nova: é dono de uma garagem (tem como empregado um rapaz surdo que o vê como um pai) e namora com uma rapariga dessa cidade, Ann. O cenário é idílico e o oposto das grandes cidades que Bailey tenta evitar. Mas existe um passado mal resolvido que o volta a atormentar quando aparece Joe, um homem que foi enviado para o ir buscar pelo antigo patrão de Bailey, Whit Sterling.⁹⁷

Bailey decide voltar para o caos da grande cidade, mas antes confessa o seu passado a Ann. Num flashback típico dos filmes *noir*, Bailey narra de uma forma quase fatalista, a sua história e passado. Inicia-se o flashback e o ambiente e o aspeto do filme também mudam por completo: o cenário arejado e luminoso das montanhas daquela pequena cidade é substituído por exteriores e interiores noturnos, bares cheios de gente, ruas de cidade movimentadas e confusas.⁹⁸ Esta mudança trágica assinala o passado sombrio que atormenta este protagonista *noir* e é também nesta altura que aparece, Kathie, a *femme fatale* do filme. Bailey, que na altura era um detetive privado andava à procura dela a mando de Sterling. O detetive encontra-a em Acapulco, onde a fala em voz-off se ouve: “And then I saw her coming out of the sun...”⁹⁹ quando Kathie entra no escuro e imundo café, iluminada por trás pela luz do sol. Ela move-se languidamente e com segurança e senta-se numa mesa onde finge não reparar em Bailey, apesar de saber que ele está a olhar fixamente para ela. Ela está indiferente e calma ao acender o cigarro à medida que Bailey se aproxima dela com gracejos pouco convincentes. Kathie habilmente consegue esquivar-se aos seus avanços, prometendo que talvez volte a aparecer num café ali perto numa próxima noite.

⁹⁵SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.53.

⁹⁶KEANEY, Michael F. - *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940-1959*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., 2011, p.354.

⁹⁷LUHR, William - *Film Noir*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p.44.

⁹⁸SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.55.

⁹⁹TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.)

Enquanto Bailey inicia a sua vigília, esperando pacientemente, como um “sucker” até ela voltar de novo, desta vez “.. and then she walked in out of the moonlight...”¹⁰⁰. Nessa altura, Bailey fica apaixonado: “You're gonna find it very easy to take me anywhere.”¹⁰¹ À medida em que o romance entre os dois se desenvolve, ele mente sobre a localização dela, arriscando a sua própria vida nas mãos de Sterling. Acabam por escapar a Sterling e encontram-se numa cabana numa floresta sombria perto de Los Angeles, mas os seus planos para continuarem juntos é ameaçado por Fisher, o antigo parceiro de Bailey. Eles lutam na cabana, e enquanto Kathie os observa, um grande plano da cara dela revela, por breves segundos, um sorriso sádico, como se ela finalmente retirasse a máscara e revelasse a assassina insensível que realmente é: alguém que é capaz de disparar contra o seu anterior amante, Sterling, como de matar Fisher quando Bailey não consegue. Ela dispara contra Fisher e foge de carro.

O flashback termina quando Bailey entra numa cabana e encontra Kathie escondida com Sterling. Ela convence-o a fazer um último trabalho para Sterling: roubar uns papéis a um advogado que ameaça denunciar Sterling ao IRS. Apesar de Bailey parecer duvidar das afirmações dela (de que teme Sterling), a sua obsessão erótica levam-no a aceitar.

Quando chega a São Francisco, Bailey começa a ter algumas dúvidas e sente que talvez esteja a ser enganado por Kathie e Sterling para ser preso pelo homicídio do advogado, e é claro que está. Embora ele descubra o planos deles, Kathie consegue convencê-lo novamente através da sua natureza sexual. Ela sugere que fujam para o México e ele concorda.

Como a maioria dos protagonista dos filmes *noir*, Bailey tem imensas fraquezas, ao contrário de Kathie, que é suficientemente determinada. Cada movimento parece forçá-lo a entrar num labirinto cada vez mais sombrio e profundo, que é representado pelas ruas escuras da cidade de São Francisco. Só mais tarde quando Kathie tenta que Bailey seja considerado culpado pelo homicídio de Fisher é que ele se consegue separar dela e do seu passado. Mas como este é um mundo *noir*, não é permitida uma saída fácil e inocente.

Bailey, volta para Bridgeport para se esconder mas acaba por ser encontrado por Joe. Ele é salvo pelo rapaz surdo, mas agora, já ninguém pode alterar a trajetória do final do seu destino, só o próprio Bailey é que pode fazer isso. Ele volta para se encontrar com Sterling mas descobre-o morto atingindo por Kathie que toma conta da situação: “I never told you I

¹⁰⁰ TOURNEUR, Jacques - *Out of The Past*. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.)

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

was anything but what I am. You just wanted to imagine I was.”¹⁰² e faz chantagem com ele, ameaçando acusá-lo da morte de Fisher e tenta convencê-lo a voltar com ela para Acapulco e reiniciarem a sua vida amorosa. Bailey parece aceitar o ultimato dela de forma passiva mas quando se aproximam de uma barricada da polícia, ele faz com que o carro se despiste e acaba por ser morto por Kathie enquanto o carro é perfurado por balas da polícia.



Conjunto de figs. 28-30: *Out of the Past* (1947): Sempre seduzido por Kathie, Bailey não consegue fugir ao seu passado que se torna fatal.

¹⁰² TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.)

O Pesadelo Fatalista:

O *film noir* gira também em torno da casualidade e é essencialmente um mundo de pesadelo. Os eventos estão ligados como uma corrente inquebrável e levam inevitavelmente a uma pressagiada conclusão. É um universo no qual a psicologia (*The Reckless Moment*), o acaso (*Detour, Double Indemnity*) e até mesmo a estruturas da sociedade (*Touch of Evil*) podem ignorar quaisquer boas intenções e esperanças que os personagens principais possam ter.¹⁰³

O mundo *noir* está repleto de “estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso, que criam uma corrente de acontecimentos que por fim arrastam o infeliz protagonista para o seu fim pressagiado.”¹⁰⁴

Um dos melhores exemplos da temática do pesadelo fatalista é *Detour*, realizado com baixo orçamento por Edgar G. Ulmer em 1945. A história é exposta com flashbacks onde é utilizada uma voz-off arrastada e abatida, típica dos filmes *noir*, que conta a cadeia de eventos que levam Al Roberts a chegar à situação atual: despenteado, com a barba por fazer, triste e sem dinheiro, senta-se num pequeno restaurante e olha demoradamente para uma chávena de café.¹⁰⁵ Um camionista coloca uma música na jukebox – “I can’t believe you were in love with me”¹⁰⁶ - que dá, assim, o início a esse flashback e à narrativa de pesadelo de Roberts.

A ação muda para um clube em Nova York, onde Roberts toca piano, e parece estar mais próspero e até feliz ao acompanhar a sua namorada Sue que canta a música da jukebox. Mas, aqui como na maioria dos filmes *noir*, as aparências iludem: quando Roberts caminha com Sue por um espesso nevoeiro, a sensação de pessimismo e desgraça, tão evidente na primeira cena, volta a predominar também nesta cena. Sue diz-lhe que quer ir para Hollywood fazer carreira, onde ele responde-lhe asperamente que é uma estupidez e um sonho impossível. À medida que discutem, o nevoeiro fica mais espesso como uma referência e exteriorização da confusão de Roberts em relação ao relacionamento deles e ao futuro.

Como Roberts não suporta viver sem a sua namorada, decide juntar-se a ela, mas, sem dinheiro para comprar um bilhete para Los Angeles, tem de pedir boleia para

¹⁰³ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.39.

¹⁰⁴ Idem, ibidem.

¹⁰⁵ Idem, p.42.

¹⁰⁶ *I can't believe you were in love with me* é uma música de 1926 composta por Jimmy McHugh com letra de Clarence Gaskill. - GREENSPAN, Charlotte – *Pick Yourself Up: Dorothy Fields and the American Musical*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.28.

atravessar o país. Durante a viagem, conhece Haskell, um vigarista astuto, que ajuda Roberts oferecendo-lhe um lugar no seu carro. Roberts repara nuns arranhões na mão do outro homem que Haskell diz que foram feitos pelo “the most dangerous animal In the world: a woman”¹⁰⁷ que recusou os seus avanços e que ele literalmente atirou para fora do carro. Os dois homens tornam-se amigos quando Haskell paga o jantar e deixa Roberts guiar durante uma forte tempestade, mas quando o condutor para o carro para colocar a capota, Haskell cai morto (durante o filme nunca surge uma causa plausível para a morte de Haskell). Roberts entra em pânico, livra-se do corpo e adota a identidade e o dinheiro de Haskell para continuar a viagem até Los Angeles e encontrar Sue.

Mas o destino ainda não estava farto dele, ou como Roberts diz: “That's life. Whichever way you turn, Fate sticks out a foot to trip you.”¹⁰⁸ Contudo, é importante notar aqui que tal como os protagonistas das tragédias gregas antigas, o destino de Roberts é criado tanto por ele como pelos “deuses”. Embora ele pareça não saber por completo os seus próprios defeitos trágicos - a sua raiva, o seu pessimismo, a sua estupidez – encaixa perfeitamente no plano que o destino marcou para ele¹⁰⁹. De volta às estradas desertas, ele vê uma sensual mulher (Vera) a pedir boleia. É ela o “animal perigoso” que causou as cicatrizes a Haskell. Ela sabe que Roberts não é Haskell e ameaça entregá-lo à polícia, a menos que ele siga os planos dela.

A relação que se desenvolve entre estes dois personagens é uma relação perversa: Roberts tornou-se literal e metaforicamente o escravo de Vera. Ela ofende-o (“Not only don't you have any scruples, you don't have any brains.”¹¹⁰) enquanto ele segue-a e transporta as malas lembra-o que é ela quem manda (“But just remember who's boss around here.”¹¹¹) e Vera chega a fechar a porta do quarto do hotel à noite para ele não possa fugir. Roberts aceita sempre o seu destino submissamente, claro que ele receia que ela o denuncie à polícia, mas há mais do que isso: ele acredita que este é apenas mais um castigo que ele tem de aceitar do seu destino injusto que tantas vezes lamenta.

Na sua viagem para Los Angeles, Vera acaba por elaborar um plano para vender o carro e dividir o dinheiro, mas muda de ideias quando descobre num jornal a notícia que diz que o pai rico de Haskell está a morrer. Como sempre, Roberts hesita. Ela censura-o

¹⁰⁷ ULMER, Edgar G. - **Detour**. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.)

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa: Tashen, 2012, p.43.

¹¹⁰ ULMER, Edgar G. - **Detour**. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.)

¹¹¹ Idem.

por estar sempre a lamentar-se, ela embebeda-se e ainda mais ofensiva e como Roberts diz: “Each word coming from our lips cracked like a whip.”¹¹² Ela de seguida fecha-se à chave no quarto do hotel, levando o telefone, e cai na cama com o fio enrolado à volta do pescoço. Para evitar que ela telefone à polícia e o denuncie, Roberts tenta partir o fio. Ao puxá-lo, estrangula-a até à morte. Roberts diz tudo: “I was cooked. Done for.”¹¹³ Ninguém iria acreditar que aquilo tinha sido um acidente, como não acreditariam na sua história sobre a morte de Haskell, ou pelo menos isso é o que ele pensa. E uma vez mais, Roberts aceita o seu destino, recusando-se a lutar.

No final do filme, Roberts sai do restaurante e volta para a rua. A sua fala fatalista final é pronunciada quando um carro patrulha o leva: “Fate... or some mysterious force... can put the finger on you or me for no good reason at all.”¹¹⁴ Por fim, a profecia de Roberts finalmente torna-se real.



Conjunto de figs. 31-32: *Detour* (1945) Involuntariamente, Roberts mata Vera.

Assaltos:

Os filmes de assaltos, também conhecidos por *heists*, são uma categoria à parte no universo do *film noir*. Para além de aspetos típicos *noir* como ocorre no filme *Criss Cross* (1949)¹¹⁵: o amor obsessivo que condena casais fugitivos, narração na primeira pessoa entrelaçada numa estrutura de *flahsbacks*, um complexo assalto no coração do enredo e a

¹¹² ULMER, Edgar G. - *Detour*. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.)

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Id.

¹¹⁵ Muitos filmes *noir* distribuídos após *Criss Cross*, partilham alguns elementos da temática dos filmes de assaltos. Apesar de ser em primeiro lugar um filme de um casal em fuga, *Gun Crazy* (1950) envolve vários assaltos planeados. *White Heat* (1949) começa e acaba com elaborados assaltos juntamente com elementos de duplicidade sexual e um “cérebro” - o estratega criminoso que cria um plano para outros executarem. *Armored Car Robbery* e *The Asphalt Jungle* (ambos de 1950) desenvolvem o conceito do “cérebro” e fazem dele o personagem principal. Ao estilo de *Assassinos*, o *Drive a Crooked Road* (1954) e *Paula* (1947) ambos usam a *femme fatale* para enganar um tolo com uma habilidade especial para entrar no mundo do crime.

simples traição¹¹⁶ muitos destes filmes centram-se no plano e preparação do assalto em si. Como refere Andrew Spicer “(...) *heist* film constitutes a subcategory of *noir* in which a group of professional criminals plan and execute a daring but ultimately unsuccessful robbery, usually for jewels or cash.”¹¹⁷

Os diversos criminosos deste tipo de filmes, geralmente com diferentes habilidades e passados são levados a juntarem-se, ou por um chefe que cria o plano de assalto, ou por puro assalto; não estão imunes a lutas ou antagonismos entre eles.¹¹⁸

The Killers (1946), filme realizado por Robert Siodmak, tem uma “justaposição semelhante dos elementos narrativos”¹¹⁹, na qual o investigador fica obcecado em descobrir porque é que um homem iria de boa vontade ao encontro da morte e compõe a história em flashback a partir de várias entrevistas. Como em *Criss Cross*, o destino do protagonista – desempenhado em ambos os filmes por Burt Lancaster – gira em torno de uma *femme fatale* e uma traição após um assalto.

No filme *Criss Cross* (1946), Siodmak combinou os elementos do amor louco, um assalto que corre mal e duplicidade emocional de forma ainda mais intensa do que em *The Killers* e faz com que *Criss Cross* seja um dos filmes *noir* mais trágicos e convincentes¹²⁰.

Desde a cena aérea inicial da cidade às escuras até ao parque de estacionamento de um pequeno clube noturno, *Criss Cross*¹²¹, invoca os indicadores de fatalidade dos filmes *noir*: uma vista distante de uma paisagem urbana anónima. A imagem dissolve-se, e passa para os faróis de um carro que atravessam o parque de estacionamento e iluminam duas figuras a abraçarem-se. Esta apresentação dos amantes, Thomson e Anna, explora as convenções do *noir* de “mergulhar abruptamente o espetador no seu ponto de vista e de isolar o momento que mistura medo da descoberta com a excitação sexual.”¹²² Apenas através de subsequentes flashbacks é que se aprofunda a verdadeira natureza da relação de Steve e Anna. A sua narração é quase um lamento: “(...) then from the start, it all went one way. It was in the cards or it was fate... or a jinx or whatever you wanna call it.”¹²³

¹¹⁶ SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa:Tashen, 2012, p.65.

¹¹⁷ SPICER, Andrew -*Historical Dictionary of Film Noir*, Plymouth: Scarecrow Press Inc, p.38.

¹¹⁸ SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa:Tashen, 2012, p.65.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*.

¹²⁰ SPICER, Andrew -*Historical Dictionary of Film Noir*, Plymouth: Scarecrow Press Inc, p.282.

¹²¹ Após a súbita morte de Mark Hellinger, o produtor de assassinos, a tarefa de reorganizar a complexa narrativa de *Criss Cross* ficou para Siodmak e para o argumentista Daniel Funchs. O local original do assalto, que era um hipódromo como em *The Killing* (1956), mudou para um assalto a um carro blindado. Foi acrescentada, ao estilo de *The Killers*, uma estrutura em flashback e um protagonista condenado por ter escolhido a mulher errada.

¹²² SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa:Tashen, 2012, p.66.

¹²³ SIODMAK, Robert - *Criss Cross*. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1949. Digital avi. (1h 28min.)

O medo e a excitação tão óbvios naquela primeira cena são os componentes da obsessão fatal de Thomson, que ele pormenoriza quando se lembra do reencontro com Anna. Enquanto Thompson tenta acabar com a sua inquietação indefinida, uma cena a partir do seu ponto de vista, leva abruptamente o espectador a co-experimentar o que ele vê. Através da sala nublada, “uma lente longa isola um par a dançar”¹²⁴, Thompson tenta ver melhor, nessa altura a mulher vira-se. Por um momento, a cara dela é visível e depois perde-se na multidão, esta é Anna, a ex-mulher de Thompson, por quem ele ainda está emocional e fisicamente obcecado. Não são apenas os “elementos formais da filmagem que idealizam a aparência de Anna”¹²⁵, mas a utilização do ponto de vista do ator. Thompson poderia pensar que estava a ter alucinações, uma vez que não existe outra razão para ela estar naquele bar, a não ser o desejo que ele tem de a ver. Esta cena é a chave em *Criss Cross* e da final destruição do seu protagonista, que se envolve numa vida de crime e assaltos.



Conjunto de figs. 33-34: *Criss Cross* (1949), a primeira cena de Thompson e Anna em comparação com a cena final.

A encenação expressionista do assalto e a sua violência são negras: “figuras com máscaras a movimentarem-se apreensivamente em enquadramentos cheios de fumo e a sua excitação mortal torna-se uma variante de pesadelo, novamente segundo o ponto de vista de Thompson, da promessa sexual da sequência inicial”¹²⁶. Tudo isto é transportado para a paranoia claustrofóbica de Thompson no hospital, onde ele anseia pela chegada de Anna e

¹²⁴ SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa:Tashen, 2012, p.66.

¹²⁵ Idem, ibidem.

¹²⁶ Id, ibid.

que simultaneamente não apareça. Finalmente, a história termina com uma lenta imagem dos corpos de Thompson e Anna, que caem juntos num repouso mortal, assassinados pelo marido de Anna, o criminoso que organizou o assalto.

Corrupção:

Ao longo dos anos, o cinema de Hollywood ficou mais escuro e trágico, o que levou com que alguns temas do *film noir* como “corruption, betrayal, and the hero’s inability to escape the past”¹²⁷ se desenvolvessem, os personagens eram “mais corruptos, os temas mais fatalistas e o tom mais desesperado”¹²⁸, os realizadores dos filmes *noir*, mostravam assim a sociedade do ponto de vista do predador, do criminoso, da pessoa sem sorte ou do homem banal trabalhador, tornando natural que o *noir* envolva-se uma quantidade significativa de crítica social.¹²⁹

Um dos melhores exemplos da corrupção nos filmes *noir* é *Touch of Evil*, realizado por Orson Welles em 1958, que é uma história com “dimensões shakespearianas.”¹³⁰ O filme decorre numa cidade fronteiriça¹³¹ onde o tráfico de droga, o comércio de sexo, o jogo e comportamentos ilegais são situações comuns. “All border towns bring out the worst in a country.” diz Vargas (Charlton Heston) à sua mulher americana (Janet Leigh). A cena inicial, que termina com um carro a explodir, estabelece o cenário e a violência subjacente.

Este evento vai despoletar uma trama cheia de reviravoltas tipicamente *noir*, com Vargas a juntar-se ao seu parceiro a norte da fronteira, o detetive Hank Quinlan, para encontrar o criminoso. Quinlan, desempenhado pelo próprio Welles é o epítomo da corrupção e um racista, que quando descobre que Vargas também investiga o caso, começa a tratá-lo com desdém. Ele tem orgulho no facto de depender da sua “intuição e não de simples factos”¹³² e por isso está disposto a utilizar métodos questionáveis, tal como espancar um mexicano suspeito, Sanchez e a colocar dinamite na casa do suspeito para o incriminar. O que é mais impressionante em relação a Quinlan é a sua aparência física: filmado a maior parte da vezes de baixo (plano contrapicado), “este parece um cadáver

¹²⁷ SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa: Tashen, 2012, p.270.

¹²⁸ CARVALHO, Débora. - *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.5. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

¹²⁹ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.169.

¹³⁰ Idem, ibidem.

¹³¹ O local utilizado para as filmagens foi Venice, Califórnia.

¹³² SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.169.

inchado, muito antes de o ser, no final do filme.”¹³³ Está sempre a comer barras de chocolate e a coxear com uma bengala, mais tarde é ainda revelado por Manziels, que Quinlan é também um alcoólico que se foi abaixo após o homicídio por estrangulamento da sua mulher, o único caso que não conseguiu desvendar.



Conjunto de figs. 35-36: Quinlan, o detetive corrupto de *Touch of Evil* (1958)

Mas a corrupção deste filme não se cinge apenas a Quinlan e aos seus lacaios, que incluem o delegado do ministério público e o chefe da polícia. Welles intercala a história da investigação da explosão com uma história paralela de crime, centrada à volta do chefe da cidade, Tio Joe Grandi. Este é também um oportunista astuto, que decidiu ameaçar a mulher de Vargas para evitar que ele testemunhasse contra o seu irmão na Cidade do México. Mas como Susan o desafia e tem aversão às suas ameaças, Grandi decide tomar medidas mais drásticas quando ela se encontra sozinha num motel no deserto, à espera que o marido termine a investigação. Numa cena de grande tensão e ansiedade, um grupo de malfeitores contratados por Grandi cercam o motel, atacam-na e drogam-na, levando depois Susan para um hotel na cidade fronteiriça.

¹³³ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.169.

As duas histórias começam a entrelaçar-se quando Quinlan é acusado por Vargas de ter colocado provas falsas neste caso e em casos anteriores. Para destruir a reputação de Vargas, Quinlan, agora sempre bêbado e descontrolado, encontra Grandi no quarto de Susan. Ele estrangula Grandi para incriminar Vargas e Susan do homicídio; mas Quinlan, cuja mente está enevoada pelo álcool, comete um erro fatal: deixa a sua bengala no quarto.

Menzies, descobre a bengala e decide que não pode mais aceitar as ações indignadas de Quinlan, seu amigo e mentor. Ele dá-a a Vargas e concorda em usar um microfone para poder gravar as palavras incriminatórias do próprio Quinlan.

A cena final, perto dos canais fétidos da cidade é “um *tour-de-force* visual”:¹³⁴ a câmara segue Menzies a levar Quinlan ao longo dos canais enquanto Vargas os segue de perto, escondendo-se sob pontes e atrás dos guindastes para poder ficar ao alcance do transmissor que grava a conversa. Quinlan está desconfiado mas suficientemente bêbado para confessar que foi ele que colocou a dinamite na casa de banho de Sanchez. E dispara contra Menzies, quando se apercebe que ele o estava a trair. Quinlan cambaleia em direção às águas sujas do esgoto e tenta lavar o sangue das mãos, evocando a famosa cena de Lady Macbeth da peça de Shakespeare¹³⁵. Ao ver Vargas, ele vira-se e dispara mas acaba por ser atingido primeiro por Menzies que ainda estava vivo. Quinlan cai no esgoto, “simbolizando de forma bem clara a corrupção do próprio homem”¹³⁶, à medida que o seu corpo a flutuar começa a afastar-se da margem.

¹³⁴ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.178.

¹³⁵ Idem, *ibidem*.

¹³⁶ Id, *ibid*.

O Crime Perfeito:

Conspiração e traição, amor e sexo, homicídios e o crime perfeito são todos elementos-chave do *film noir*, e todos estes fazem parte do enredo de *Double Indemnity* (1944) [fig.37]. Certamente que matar pelo lucro ou matar por amor, são conceitos muito mais antigos que o ciclo *noir*; mas como história de homicídio que combina os dois, *Double Indemnity* é para muitos a quintessência do *film noir*.¹³⁷

O *film noir* teme certamente o crime perfeito, de facto, os filmes *noir* raramente pintam uma imagem de perfeição que como argumenta Fennell: “Of course, the irony of the perfect crime in movies is that it’s rarely ever perfect. In classic Hollywood, morally redemptive conclusions were mandated to show that crime doesn’t pay.”¹³⁸

O fracasso de criminosos quase perfeitos, é um resultado muito mais provável ou como o protagonista de *Double Indemnity*, Walter Neff, diz no início da sua narração: “Yes, I killed him. I killed him for money and for a woman. And I didn't get the money and I didn't get the woman. Pretty, isn't it?”¹³⁹

A sordidez de *Double Indemnity* é equilibrada apenas por elementos descobertos ao acaso que vão aparecendo e que permitiram o crime ser feito.

Em 1945, Lloyd Shearer, num artigo para o New York Times, identificava *Double Indemnity* como o início de uma tendência de Hollywood em direção à “the whole sale production of lusty, hard-boiled, gat-and-gore crime stories (...) studded with high-powered Freudian implication.”¹⁴⁰

Jean-Pierre Chartier, o crítico francês que afirmou pela primeira vez que “les Américains aussi font des films noirs,”¹⁴¹ em 1946, concordou com que o filme não tinha um “homem bom” e que “todas as personagens eram mais ou menos venais”. Chartier salientou que a “viúva negra” Phyllis Dietrichson era “particularmente monstruosa”: “quando as coisas começam a ficar complicadas ela tenta matar o vendedor de seguros, seu cúmplice; e o filme ainda não chegou ao clímax quando ficamos também a saber que,

¹³⁷ Idem, p.25.

¹³⁸ FENELL, Chris – *10 Greatest Films About Committing the Perfect Crime*. [Em Linha]. BFI. [Consult. 10/07/2015] Descarregado de <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-films-about-committing-perfect-crime>

¹³⁹ WILDER, Billy – *Double Indemnity* [Registo vídeo]. USA: Patamont Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL.

¹⁴⁰ Apud HANSON, Helen, O’RAWE, Catherine - *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p.218.

¹⁴¹ NAREMORE, James - *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, California: University of California Press, 2008, p.16.

enquanto tudo isto se passava, ela tinha um caso com o noivo da sua enteada”.¹⁴² Existem, de facto, poucas mulheres no *film noir* que possam rivalizar com Phyllis.

Nino Frank, outro crítico francês, foi atingido por esta “toughness, this misogyny again in *Double Indemnity*. Here there's no mystery; we know everything from the beginning; we follow the preparation of a crime, its execution, its effects...The interest then centers on the characters and the story is astonishingly clear and constantly sustained.”¹⁴³

Double Indemnity começa com uma sequência de abertura invulgar enquanto os acordes fortes predizem vagamente a perdição, a silhueta dum homem de moletas aproxima-se da câmara. Nas cenas iniciais do filme, um carro passa a alta velocidade pela baixa da cidade e para em frente de um grande edifício de escritórios, o condutor é o Walter Neff, vendedor de seguros e o protagonista desta trama. Desde o início que o tom é diferente do de Cain, que revela a situação de uma forma mais indireta, onde a primeira pista só aparece a meio do primeiro capítulo: “De repente ela olhou para mim e senti um arrepio a subir-me pelas costas até à raiz dos cabelos. – Vende seguros contra acidentes?”¹⁴⁴

Apesar de toda a fama, o conto de Cain era razoavelmente brando. A “vivacidade do discurso” do seu Walter Huff (o Walter Neff do filme) consistia em ocasionais palavras em calão e o uso incorreto de alguns plurais na terceira pessoa com sujeitos singulares na terceira pessoa¹⁴⁵. O final de Cain, em que Huff e Mrs. Nirdlinger (Mrs. Dietrichson do filme) executam um pacto suicida no alto mar, não foi utilizado em filme por não ter características nenhuma de um final *noir*¹⁴⁶.

No filme, Billy Wilder e Chandler fizeram muito mais que mudar os nomes, e a narração em voz-off é muito mais intensa do que qualquer momento no livro¹⁴⁷. Enquanto o enredo básico é mantido, a relação entre Neff e o seu mentor Keyes é focada de forma mais penetrante. A personagem Neff, compreende a realidade pois sabe que não pode escapar depois de deixar a sua história no dictafone de Keyes e não se importa com isso. Como diz Neff em voz-off depois de tudo correr como planeado: “(...) suddenly it came

¹⁴²SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.27.

¹⁴³FRANK, NINO - **A New Kind of Detective Story**. [Em Linha]. L'Écran Français Vol.61 (1946) [Consult. 13/09/2015] Descarregado de <http://www.umsl.edu/~gradyf/film/ninofrank.htm>

¹⁴⁴SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.27.

¹⁴⁵Idem, ibidem.

¹⁴⁶SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.33.

¹⁴⁷Idem, ibidem.

over me that everything would go wrong. It sounds crazy, Keyes, but it's true, so help me. I couldn't hear my own footsteps. It was the walk of a dead man.”¹⁴⁸



Fig. 37: Neff e Phyllis em *Double Indemnity* (1944)

O tom fatalista de *Double Indemnity*, a subtil sensação de mal estar que tanto impressionou os críticos franceses em 1946, deve-se tanto às atuações naturais e ásperas como ao estilo visual.¹⁴⁹ Não tendo conseguido concretizar o crime perfeito, Neff e Phyllis sofrem o destino profetizado pelo seu mentor Keyes: “Murder's never perfect. Always comes apart sooner or later. And when two people are involved, it's usually sooner. (...) and it's not like taking a trolley ride together where they can get off at different stops. They're stuck with each other and they've got to ride all the way to the end of the line. And it's a one-way trip, and the last stop is the cemetery.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ WILDER, Billy – *Double Indemnity* [Registo vídeo]. USA: Patamout Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL.

¹⁴⁹ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.33.

¹⁵⁰ CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.80. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

Narrativa

Hernandez Cardoso refere que um dos traços essenciais do *film noir* é a “aplicação de complexos procedimentos narrativos, tais como a utilização recorrente de cenas de flashback e a utilização da voz sobreposta, ou voice-over, que tanto pode ser um elemento perturbador na diegese como a única orientação num vórtice narrativo, e que tanto pode sugerir a ilusão como conferir ao enredo o componente real que lhe parece faltar.”¹⁵¹

O elemento do crime está presente em todos os filmes *noir*; os personagens – representados pelos arquétipos de *femmes fatales*, criminosos e detetives – são frequentemente movidas pelo ciúme, corrupção ou fraqueza moral.

O protagonista, preso neste mundo instável e moralmente ambíguo, tem reservado o papel de herói-vítima, o que atribui ao *noir*, uma visão do mundo existencial e fatalista: “o protagonista encontra-se preso entre o desejo da sua liberdade pessoal e um destino inalterável, enclausurado num pesadelo armadilhado em solidão e alienação, ou envolvido numa dolorosa confrontação com o seu passado.”¹⁵²

Perante o antagonismo destas forças, o *film noir* é frequentemente “uma arena que configura a inevitabilidade de um destino negro, no qual a morte violenta é inevitável.”¹⁵³ E, segundo Sanders (2006), “underlying mood of pessimism which undercuts any attempted happy endings.”¹⁵⁴

Elementos da Narrativa

Guião baseado nas histórias Pulp americanas:

Uma das características mais marcantes destes filmes são os seus guiões e histórias. Os filmes *noir*, como foi anteriormente referido, tiveram uma grande influência da literatura *hardboiled* e revistas *pulp*, “*hardboiled* influenced *noir* screenwriting as much as the German influenced *noir* cinematography.”¹⁵⁵ Foi natural que muitos destes filmes tivessem um guião adaptado ou inspirado nestas histórias. Alguns exemplos mais marcantes são os filmes que retratam as investigações de detetives como Phillip Marlowe ou Sam Spade. Marlowe, personagem criado por Raymond Chandler - que adaptou

¹⁵¹Apud FONTES, Bruno – Num Mundo Sempre Noir. Coimbra: FLUC, 2011, p.8. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

¹⁵² Idem, ibidem.

¹⁵³ Id., ibid.

¹⁵⁴SANDERS, Steven M. - “Film noir and the meaning of life”, In *The philosophy of film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.92.

¹⁵⁵SCHRADER, Paul - “Notes on Film Noir”. In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, p.56.

também outras histórias para guiões de filmes *noir*, como no caso de *Double Indemnity* -, foi adaptado para o cinema com filmes como *Time to Kill* (1942), *Murder, my Love* (1944), *The Big Sleep* (1946), *Lady in the Lake* (1947), entre outros. Outras obras de um outro influente escritor *hardboiled*, James M. Cain, também foram adaptadas para o grande ecrã como *The Postman Always Rings Twice* (1946), *Mildred Pierce* (1945) ou *Double Indemnity* (1944).

Dicção:

Os filmes *noir* estão repletos de diálogos realistas influenciados pela escrita *hard-boiled*, que vão desde duplos sentidos a conceitos poéticos¹⁵⁶.

Um exemplo deste tipo de diálogo pode ser verificado no primeiro encontro entre o vendedor de seguros Walter Neff e a *femme fatale* Phyllis Dietrichson em *Double Indemnity* (1944) [Conjunto de figs. 38-40]. A narrativa de abertura de Neff apresenta este diálogo *hard-bitten*¹⁵⁷: “How could I have known that murder could sometimes smell like honeysuckle?”¹⁵⁸

Já na casa de Phyllis Dietrichson começa então a famosa troca de palavras repleta de duplos sentidos entre os dois. O diálogo sobre automóveis, estabelecido com metáforas sexuais, é astuto e um “clever verbal foreplay”:¹⁵⁹

Neff: Wish you'd tell me what's engraved on that anklet.

Phyllis: Just my name.

Neff: As, for instance?

Phyllis: Phyllis.

Neff: Phyllis, huh? I think I like that.

Phyllis: But you're not sure?

Neff: I'd have to drive it around the block a couple of times.

Phyllis: Mr. Neff, why don't you drop by tomorrow evening about eight-thirty. He'll be in then.

Neff: Who?

Phyllis: My husband. You were anxious to talk to him weren't you?

Neff: Yeah, I was, but I'm sort of getting over the idea, if you know what I mean.

Phyllis: There's a speed limit in this state, Mr. Neff. Forty-five miles an hour.

¹⁵⁶ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.19.

¹⁵⁷ *Hard-bitten* é um termo utilizado para descrever um tipo de escrita dura e realista.

¹⁵⁸ WILDER, Billy – *Double Indemnity* [Registo vídeo]. USA: Patamout Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL.

¹⁵⁹ CROWTHER, Bruce. - *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: The Continuum Publishing Company, 1989, p.134

Neff: How fast was I going, officer?
 Phyllis: I'd say around ninety.
 Neff: Suppose you get down off your motorcycle and give me a ticket.
 Phyllis: Suppose I let you off with a warning this time.
 Neff: Suppose it doesn't take.
 Phyllis: Suppose I have to whack you over the knuckles.
 Neff: Suppose I bust out crying and put my head on your shoulder.
 Phyllis: Suppose you try putting it on my husband's shoulder.
 Neff: That tears it.”¹⁶⁰



Conjunto de figs. 38-40: Diálogo com duplos sentidos em *Double Indemnity* (1944)

Narração em *voice-over*:

A narração na primeira pessoa¹⁶¹ era muito utilizada nos filmes *noir*, já que esta ajudava a colocar os espetadores na mente do protagonista, e a revelar de uma maneira mais íntima as emoções do personagem. “The *voice over* penetrates into the past of a central male character as well as into this character’s psyche in order to arrive at a fundamental truth that is seen as causing an individually and/or socially abnormal or destructive situation.”¹⁶²

Esta técnica permitia ainda levar o espetador a identificar-se pelo menos parcialmente com o narrador, mesmo quando este tinha imensos defeitos e era capaz de comportamentos criminosos ou mesmo de uma raiva psicopata como se vê em tantas obras deste período clássico.

¹⁶⁰ WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Patamout Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL.

¹⁶¹ Que também era uma técnica popular entre os escritores *hard-boiled*.

¹⁶² HOLLINGER, Karen. “Film Noir, Voice-over, and the *Femme Fatale*”. In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, p.244.

O Final Feliz no *film noir*

Quanto mais provocador é o happy end, mais intrigante e interessante este revela ser.

Muitos dos finais dos filmes *noir* “parecem ter sido mecanicamente gelados, onde personagens desumanos agem segundo comportamentos estilizados.”¹⁶³ E são muitos os argumentos em que a narrativa obedece à lógica do pesadelo,¹⁶⁴ nestes filmes, a estrutura é praticamente idêntica: primeiro tem-se a normalidade, mas ocorre um incidente que destrói essa normalidade e desencadeia uma ou várias catástrofes que levam o personagem a agir.

Neste universo negro e sombrio, estes *happy ends* insólitos podem afirmar-se que são como um “*órgão enxertado na narrativa*”¹⁶⁵, algo que pode ser separado do todo (como se fosse feito à parte) e este *happy ending* pode ser facilmente identificado, com uma forte elipse temporal, uma mudança na iluminação ou um regime musical particular (usualmente a música, depois de destacar a violência do clímax, volta a ser suave).¹⁶⁶

The Big Heat (1953), é um filme sombrio onde um polícia honesto tenta vingar a morte da sua mulher. Segundo as regras do *film noir*, onde todos os personagens são mortos ou castigados no final, o “epílogo em forma de *happy end* mostra o polícia a reintegrar as suas funções com uma satisfação evidente.”¹⁶⁷

A intenção de colocar estes finais “cor de rosa”, integrados em filmes *noir* era bastante simples: podia-se mostrar que o happy end pode ser tanto “uma opção ideológica como um elemento autónomo”¹⁶⁸ e é a prova de que o filme de Hollywood pertence, “em última instância, ao seu público.”¹⁶⁹

¹⁶³ NACACHE, Jacqueline, *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.122.

¹⁶⁴ Fritz Lang realizou alguns filmes com este género de argumento como *Fury* (1936), *The Woman in The Window* (1944), *Ministry of Fear* (1944), *Scarlet Street* (1945), *House by the River* (1950), *The Blue Gardenia* (1953), *Human Desire* (1954), *While the City Sleeps* (1956), *Beyond a Reasonable Doubt* (1956).

¹⁶⁵ NACACHE, Jacqueline, *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.123.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁷ NACACHE, Jacqueline, *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto& grafia, 2012, p.123.

¹⁶⁸ Idem, p.124.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*.

Aspetos Visuais

Outro aspeto que também é marcante no *film noir* é o seu estilo visual, “marcado pela predominância de uma tensão entre luz e sombra, visualmente traduzida no efeito de *chiaroscuro*, e pelo uso frequente de linhas oblíquas e ângulos muito acentuados, que produzem um efeito de desequilíbrio composicional da imagem.”¹⁷⁰

Como refere Schrader: “the characteristic *film noir* moods of claustrophobia, paranoia, despair, and nihilism constitute a world view that is expressed not through the films’ terse, elliptical dialogue, nor through their confusing, often insoluble plots, but ultimately through their remarkable style”¹⁷¹

Sendo assim, as características visuais mais marcantes no *film noir*, são as seguintes:

Iluminação *Low Key*:

A fotografia a preto e branco com grandes contrastes tornou-se num padrão do estilo *noir*, e a iluminação de baixa intensidade marcou grande parte deste filmes do período clássico¹⁷². Nestes filmes a luz e sombra rivalizam uma com a outra não só nos exteriores noturnos como também nos interiores sombrios, que se escondem da luz do dia por cortinas ou persianas. A luz lateral, fria e sem filtros, que demarca os contornos que revelam apenas uma parte da cara, cria assim uma tensão mais dramática¹⁷³. Este distinto estilo visual “using high-contrast, *chiaroscuro* lighting where shafts of intense light contrast starkly with deep, black shadows and where space is fractured into an assortment of unstable lines and surfaces, often fragmented or twisted into odd angles.”¹⁷⁴

As histórias do mundo imoral *noir* caracterizadas pela escuridão, estes altos contrastes entre luz e sombra ajudam a criar um ambiente ainda mais misterioso. No entanto, esta componente estilística surgiu por necessidade, uma vez que devido à Segunda Guerra Mundial ocorreu uma grande redução de orçamentos, em particular nas produções de série B que incluíam os filmes *noir*. Esta situação fez com que diretores de fotografia¹⁷⁵, utilizassem jogos de luz e sombra como forma de esconder os baixos níveis de produção.

¹⁷⁰ Apud FONTES, Bruno – Num Mundo Sempre Noir. Coimbra: FLUC, 2011, p.7. (tese – consultada na versão pdf.)

¹⁷¹ SCHRADER, Paul. “Notes on Film Noir”. In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, p.65.

¹⁷² SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.16.

¹⁷³ Idem, p.19.

¹⁷⁴ SPICER, Andrew. –*Historical Dictionary of Film Noir*, Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.42.

¹⁷⁵ muitos deles veteranos dos filmes mudos, como Hal Mohr, John Seitz, Joseph La Shelle, John Alton, entre outros.

Diretores de fotografia como Nicholas Musuraca, John F. Seitz e John Alton¹⁷⁶, levaram este estilo ao seu mais alto nível com filmes como *Out of the Past* (1947), *Double Indemnity* (1944), *The Third Man* (1949) [fig.41], *Gilda* (1946) [fig.42], *I Wake Up Screaming* (1941) [fig. 43] e *The Big Combo* (1955) [fig. 44].



Iluminação low Key Utilizada em diversos filmes *noir*, em cima, esquerda, fig. 41: *The Third Man* (1949), em cima, direita, fig.42: *Gilda* (1946). Em Baixo, esquerda, fig. 43: *I Wake Up Screaming* (1941); em baixo, direita, fig. 44: *The Big Combo* (1955).

Ângulos e planos Particulares:

Vários diretores de fotografia preferiam determinados ângulos e planos diversas razões: começando pelo ângulo baixo ou contrapicado (fig. 45), este fazia com que os personagens se elevassem do chão de “uma forma quase expressionista”¹⁷⁷, dando-lhes um teor dramático e simbólico. Este ângulos também permitiam que o espectador visse os tetos dos cenários interiores, criando assim uma maior sensação de claustrofobia e paranoia, emoções apropriadas para o mundo do *noir*. Os ângulos elevados ou picados (fig. 46) também proporcionavam um desequilíbrio, que ajuda a criar atmosfera destes filmes; e por

¹⁷⁶ HIKSON, Jake - *Masters of Darkness and Light: Film Noir's Unheralded Geniuses*. [Em Linha]. CriminalElement.com – Murder, Mystery, Mahem. [Consult. 12/11/2015] Descarregado de <http://www.criminalelement.com/blogs/2011/05/masters-of-darkness-and-light-film-noirs-unheralded-geniuses>

¹⁷⁷ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*, Lisboa, Tashen, 2012, p.16.

fim os planos aproximados (close-ups) permitiam ao espectador observar de maneira um pouco mais intrusiva as emoções dos personagens, técnica que permitia aumentar a tensão e drama. Segundo Spicer:

“These decentered, unstable compositions are further distorted by the use of unusual camera angles—“choker” close-ups shot right under the actor’s chin or extreme overhead shots that dwarf the action—and wide-angle lenses that distort faces and buildings (...) Conventional establishing shots are often withheld, and exterior scenes are shot in inky blackness illuminated by spectral backlights or the intermittent flashing of neon signs; fog or mist often obscures the action, creating hidden and threatening spaces.”¹⁷⁸

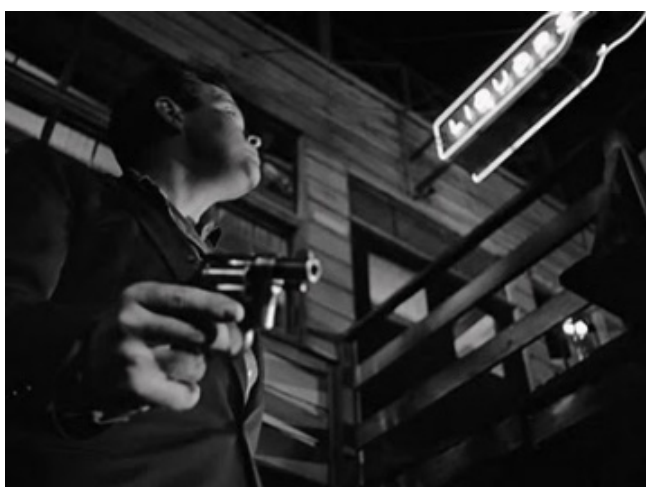


Fig. 45: *The Lady From Shanghai* (1947) - Plano Contrapicado



Fig. 46: *The Lady From Shanghai* (1947) - Plano Picado

Orson Welles foi um dos realizadores americanos que deu um grande contributo para o aspeto visual do *film noir* com a técnica expressionista *noir* -inspirada pelos realizadores alemães – ao utilizar planos e ângulos picados e contrapicados que distorciam os ambientes

¹⁷⁸ SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*, Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.313.

e os personagens: “Welles delight in exaggerated angles – the famous low angle shots which distort the character’s appearance – also became a *standard* part of *noir* syntax.”¹⁷⁹

Câmara em movimento

Para realizadores do *noir* clássico, como Max Ophüls e Fritz Lang, “a câmara que deslizava através de uma sala e que passa por uma série de objetos em segundo plano ou que segue um personagem por um café cheio tinham uma qualidade contínua e decisiva”¹⁸⁰. E quando esta era combinada com um take longo, “as sequências de suspense eram subtilmente intensificadas”¹⁸¹.

Gun Crazy (1950) realizado por Joseph H. Lewis e com um guião, co-escrito por Dalton Trumbo, é um dos melhores exemplos desta característica visual. O filme retrata a história de Bart Tare, um homem que é obcecado por armas que conhece Annie Laurie Starr num circo enquanto ela faz uma performance com pistolas. Tare decide trabalhar nesse circo e os dois acabam por se apaixonar. Mas Annie, farta daquela vida, ameaça fugir e abandonar Tare se não conseguirem arranjar dinheiro de forma rápida. Aproveitando o seu talento com pistolas, os dois começam uma onda de assaltos a bancos. Muitos aclamaram este filme como a história contemporânea de Bonnie e Clyde¹⁸², mas mais do que isso, este filme ficou marcado pela inovadora sequência do assalto ao banco que foi filmada num plano contínuo com cerca de sete minutos (conjunto de figs. 47-49).



Conjunto de figs. 47-49: Sequência do assalto ao banco, *Gun Crazy* (1950)

Este plano, que acompanha em tempo real o movimento do carro, coloca os espectadores no banco de trás do carro dos criminosos.¹⁸³ A câmara foi colocada no banco

¹⁷⁹ HIRSCH, Foster - *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981, p.122.

¹⁸⁰ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*, Lisboa, Tashen, 2012, p.147.

¹⁸¹ Idem, ibidem.

¹⁸² HOBERMAN, J. – “A Test For The Individual Viewer: *Bonnie And Clyde's* Violent Reception” In *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998, p.120.

¹⁸³ JAMESON, Richard T. – “*Gun Crazy*”. In *The B List: The National Society of Film Critics on the Low-Budget*

de trás de um carro que o casal acaba de roubar. É Annie que conduz, e Bart – vestido com a roupa de Cowboy que usou no seu espetáculo no circo – vai cometer o assalto. Conduzem por algum tempo pela aquela cidade, Hamton. Toda a cena é feita num só take, e a câmara acompanha-os sempre. Após Bart entrar no banco, a câmara vira até à janela do carro e segue Annie enquanto ela distrai um polícia. O alarme dispara, Bart corre para o carro, Annie também e a câmara volta a focar os criminosos dentro do carro que fogem agora de carros da polícia. A câmara aproxima-se do olhar de Laurie e volta depois ao plano inicial, enquanto o carro sobe a rua.

Ambiente Urbano:

Os filmes *noir* são muitas vezes passados em ambientes urbanos, e geralmente nas cidades de Los Angeles, Nova York e São Francisco (fig.50 e fig.51). A cidade tem um papel fundamental nestes filmes, ela “participates in the action, ‘comments’ on the characters, supplies mood and tension.”¹⁸⁴ Estas selvas de asfalto, cheias de becos sombrios, multidões de figuras indistintas e ruas, muitas vezes molhadas e sujas, são o cenário perfeito para os acontecimentos assustadores do *film noir*.



Fig. 50: *Dark Passage* (1947) – a ação decorre em San Francisco, cidade muito utilizada nos filmes *noir*.



Fig. 51: Cenas Urbanas em *The Lady From Shanghai* (1947)

É também usual nestes filmes intercalar uma mudança de cenário de paisagens rurais como em *Out of the Past*, *On Dangerous Ground* (1952), *Storm Fear* (1956) ou *Nightfall* (1957), para ambientes urbanos, onde o contraste idílico do campo com a corrupção urbana é acentuado.

Beauties, Genre-Bending Mavericks, and Cult Classics We Love. Cambridge: Da Capo, 2008, p.10.

¹⁸⁴HIRSCH, Foster - *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981, p.79.

Desvio do cliché: Ambiente Tropical

Em *Key Largo* (1948), realizado por John Huston, Humphrey Bogart é Frank McCloud, um veterano de guerra amargurado que viaja até à ilha de Key Largo na Florida, onde conhece Nora Temple (Lauren Bacall), a mulher e viúva do seu colega militar. Mas ao chegar ao hotel em ruínas, gerido por Nora e pelo sogro desta, McCloud descobre que o estabelecimento está a ser controlado por Johnny Rocco (Edward G. Robinson), um *gangster* que se esconde da polícia.



Conjunto de figs. 52-54: Ambiente do filme *Key Largo* (1948)

Neste filme a ação não decorre numa grande cidade nem há referências urbanas, e ao contrário de outros filmes *noir*, o ambiente em *Key Largo* (conjunto de figs. 52-54) é mais tropical do que urbano, com um hotel rodeado por palmeiras e com um pequeno porto; o espaço de ação fica ainda mais reduzido quando surge uma tempestade/furacão que impossibilita que os personagens saiam daquele hotel.

Flashback e câmara subjetiva:

O flashback, quer introduzido através dum efeito de ondulação ou simplesmente com um corte violento, faz com que o passado entre de forma palpável no *film noir*. O flashback pode ser visto apenas sob o ponto de vista de uma única personagem (*Criss Cross*), ou ser imparcial e objetivo (*The Killing*, 1956). Permite ver o passado e revelar uma nova realidade.

Ao utilizar esta estrutura narrativa do flashback “support the characterization, which are also, and often spectacularly, crooked rather than straight, devious rather than forthright. Like the handling of time, motivation and identity in *noir* are frequently oblique, confusing.”¹⁸⁵

A câmara subjetiva tem uma função semelhante à do flashback, uma vez que ao utilizar esta técnica para mostrar o ponto de vista literal do personagem, permite que o espetador compreenda e veja o que esse personagem vê e sente.

Um dos melhores exemplos desta técnica ocorreu em 1947, quando Robert Montgomery realizou e apresentou o detetive Marlowe em *Lady in the Lake*, neste filme o público só conseguia ter uma boa imagem do personagem quando este se via ao espelho, pois todo o filme foi filmado com câmara subjetiva¹⁸⁶. O facto de ser o ponto de vista de Marlowe que se vê, deu origem a algumas cenas invulgares, como quando Marlowe leva um murro ou embebeda-se - o que leva a câmara a arrastar-se através de uma estrada, a atirar-se para uma cabine telefónica e esforçar-se para alcançar o telefone e colocar uma moeda para poder pedir ajuda.

O *film noir* recorre ao flashback e à câmara subjetiva porque, por um lado, é constituído, em grande parte, por adaptações de romances, nos quais o flashback e a voz-eu, vistos como figuras literárias, são sempre privilegiados. Por outro, estas técnicas aproximam-se do “melodrama, no qual a narração no passado é uma figura favorita.”¹⁸⁷

¹⁸⁵ HIRSCH, Foster. - *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981, p.74-75.

¹⁸⁶ Montgomery adaptou a história na primeira pessoa de Chandler o mais literalmente possível.

¹⁸⁷ NACACHE, Jacqueline - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto&grafia, 2012, p.78.

Cartazes e Slogans *Noir*:

Durante o período do *noir* clássico, todos os grandes estúdios promoviam os seus filmes através de cartazes gráficos. A arte dos posters dos filmes *noir* assemelhavam-se às ilustrações usadas nas capas de ficção *hardboiled*.¹⁸⁸

William Rose, ilustrador das revistas *Collier's* e *American Weekly*, criou uma série de posters *noir* para a RKO, incluindo o do filme *Born To Kill* (1947)¹⁸⁹ (fig. 55), no qual se vê a cara de Lawrence Tierney, com o cigarro pendurado na boca, olha para o espectador. Por cima desta imagem e mais à esquerda, vê-se uma imagem de corpo inteiro da sedutora *femme fatale* (Claire Trevor), e no canto inferior esquerdo uma cena de assassinato.



Fig. 55: Cartaz do filme *Born to Kill* (1947)

¹⁸⁸ SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.240.

¹⁸⁹ MULLER, Eddie – *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York, London: Overlook Duckworth, 2002, p.18.

Ocasionalmente, a mulher era representada como o “tough guy”¹⁹⁰ como é o caso do poster para o filme *Gun Crazy* (1950)¹⁹¹ (fig. 56), no qual Laurie Starr (Peggy Cummins) apresenta-se com uma pistola em cada mão e um cigarro na boca, o próprio slogan ou *catchphrase* “She was more than any man could handle!”¹⁹² demonstra o tipo de personagem que ela é.

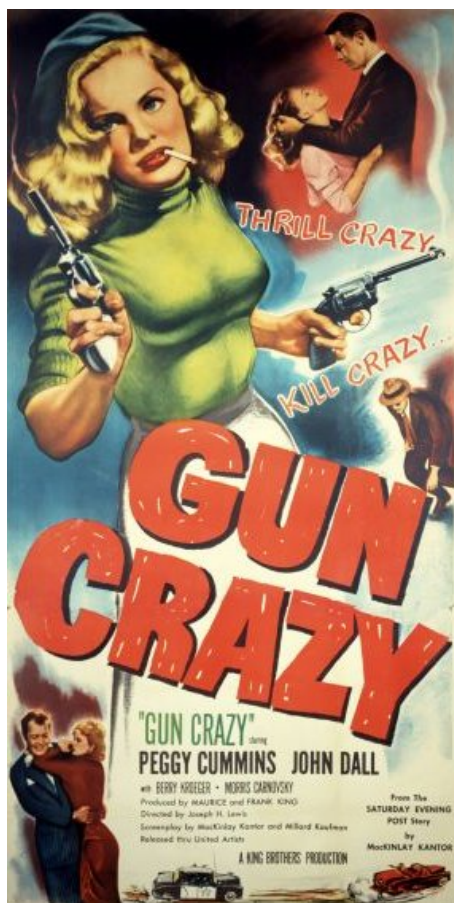


Fig. 56: Cartaz do filme *Gun Crazy* (1950)

A combinação de sexo, crime e violência foi a base para a comercialização do *film noir*, que eram oferecidos ao público da época como entretenimento popular e emocionante. As maneiras como os filmes *noir* foram anunciados revelam que o público-alvo era o mesmo que o da ficção *hardboiled*: “urban, working-class males.”¹⁹³

¹⁹⁰ SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.240.

¹⁹¹ MULLER, Eddie – *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York, London: Overlook Duckworth, 2002, p.122-123.

¹⁹² SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.240.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

O poster de *Detour* (1945) [fig.57] é bastante típico: uma montagem gráfica de cenas relacionadas ao sexo e morte ao pé da frase: “He went searching for love. . . . But Fate forced a DETOUR to Revelry. . . . Violence. . . . Mystery!” Do lado direito do poster, Ann Savage and Tom Neal estão encostados no mesmo candeeiro, ele direito e cauteloso e ela confiante e sugestivamente inclina-se contra o metal.¹⁹⁴



Fig. 57: Cartaz de *Detour* (1945)

Os posters de *The Postman Always Rings Twice* (1946) [fig.58] enfatizavam o romance fogo entre os protagonistas (John Garfield and Lana Turner): “Their Love Was a Flame that Destroyed!” e aproveita ainda a reputação do escritor de onde a história foi baseada, James M. Cain: “The Book that Blazed to Best-Seller Fame!”¹⁹⁵

Kiss Me Deadly (1955) [fig. 59], que não tinha estrelas muito conhecidas, jogou-se antes com o nome do realizador para se publicitar: “Mickey Spillane’s LATEST H-BOMB,” que oferecia “BLOOD-RED KISSES!” e “WHITE-HOT THRILLS!”¹⁹⁶

¹⁹⁴MULLER, Eddie – *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York, London: Overlook Duckworth, 2002, p.172.

¹⁹⁵Idem, p.94-95.

¹⁹⁶MULLER, Eddie – *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York, London: Overlook Duckworth, 2002, p.86.



Fig.58: Cartaz do filme *The Postman Always Rings Twice* (1946)



Fig. 59: Cartaz do filme *Kiss Me Deadly* (1955)

No geral, os *noir* posters apresentavam uma versão relativamente rudimentar do assunto dos filmes, mas os grafismos e design marcantes contribuíram sem dúvida para o sucesso de bilheteria destes filmes.

Arquétipos e Caracterização dos Personagens

Os filmes *noir* giram em volta de protagonistas/heróis que são imperfeitos e moralmente questionáveis. Alguns críticos referem-nos como “alienados”¹⁹⁷ e como dizem Silver e Ward “filled with existential bitterness.”¹⁹⁸

Existem personagens-tipo como detetives, *femme fatales*, polícias corruptos, maridos ciumentos ou criminosos que se podem rever em praticamente todas as narrativas *noir*. E todos eles criam outro cliché recorrente nos filmes *noir*: fumam e bebem compulsivamente.¹⁹⁹

O Detetive:

The Maltese Falcon (1941) foi considerado como o ponto de partida para o período clássico do *film noir*, tornando assim, desde o início o detetive particular num ícone *noir*.²⁰⁰ Qualquer que seja o seu nome - *gumshoe*, *pepper*, *private dick*, *op*, ou *shamus* - o protótipo para o personagem do detetive *noir* saiu da escola *hard-boiled* e das histórias de crime.²⁰¹

O personagem, inicialmente era retratado como um *Continental Op*, um inspetor baixo, atarracado e velho que era o protagonista destas histórias misteriosas, mas Dashiell Hammett²⁰², criou um novo modelo de detetive com o personagem Sam Spade, protagonista de *The Maltese Falcon* que embora tenha diversas características dos detetives anteriormente retratados, é o seu comportamento como indivíduo que o distingue: é irónico, duro mas atento a todos os detalhes e possui uma determinação inflexível para conseguir a sua própria justiça.²⁰³ Como o próprio autor referiu:

“Spade has no original. He is a dream man in the sense that he is what most of the private detectives I worked with would like to have been and in their cockier moments thought they approached. For your private detective does not — or did not ten years ago when he was my colleague — want to be an erudite solver of riddles in the Sherlock Holmes manner; he wants to be a hard and shifty fellow, able to take

¹⁹⁷ LYONS, Arthur - *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. New York: Da Capo, 2000, p.10.

¹⁹⁸ SILVER, Alain, WARD, Elizabeth - *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1992, p.6.

¹⁹⁹ CHRISTOPHER, Nicholas - *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Owl/Henry Holt, 1998, p.4.

²⁰⁰ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*, Lisboa, Tashen, 2012, p.147.

²⁰¹ Idem, *ibidem*.

²⁰² Ele próprio era um ex-detetive alcoólico. Inspirou-se livremente nas suas experiências para fazer *The Maltese Falcon* e criar o personagem Sam Spade.

²⁰³ BOULD, Mark - *Film Noir: From Berlin To Sin City*. London, New York: Wallflower, 2005, p.23.

care of himself in any situation, able to get the best of anybody he comes in contact with, whether criminal, innocent by-stander or client.”²⁰⁴

A versão lançada em 1941, fez ainda com que este personagem se tornasse no padrão para todos os detetives particulares dos filmes *noir* que se seguiram, e muito devido ao desempenho de Humphrey Bogart como Spade.²⁰⁵ (fig.60).

No seu ensaio *The Simple Art of Murder*, Raymond Chandler, outro especialista em romances de cordel, escreveu aquela que seria a descrição definitiva do detetive particular de ficção. Criou assim, Philip Marlowe (fig.61), herói puro e corajoso, que se tornou parte integrante dos filmes *noir* dos anos 40.²⁰⁶

O ciclo *noir* pode dar a impressão de que muitos dos seus heróis são detetives particulares. De facto, exceto os filmes adaptados de romances de Chandler e Hammett existem muito poucos. Existem alguns detetives amadores, como os jornalistas em *The Big Clock* ou *Call Northside 777* (ambos de 1948), homens de companhias de seguros (*Pitfall*, 1948) e existem também os que procuram resolver o seu próprio passado como em *Street of Chance* (1942). Apesar de tudo, a maioria dos detetives dos filmes *noir* são funcionários públicos (como no caso de Jeff Bailey em *Out of the Past*, 1947 [fig.62]) quer ao serviço da polícia local, quer ao serviço de uma agência federal.



Fig. 60, esquerda: Sam Spade, *The Maltese Falcon* (1941);
Fig. 61, centro: Philip Marlowe, *Murder, my Sweet* (1944); Fig. 62, direita: Jeff Bailey, *Out of the Past* (1947)

Apesar de contradizer com o conceito popular, existe ainda outro tipo de personagem que tem um papel semelhante ao do detetive: **aquele que procura a verdade**. Nos filmes

²⁰⁴ HAMMETT, Dashiell. **Dashiell Hammett's Introduction to The Maltese Falcon (1934)**. [Em linha]. The Thrilling Detective Web Site [Consult. 06/04/2015] Descarregado de <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv244.html>

²⁰⁵ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*, Lisboa, Tashen, 2012, p.147.

²⁰⁶ Idem, ibidem.

noir pode não ser originalmente o detetive particular, como Philip Marlowe de Chandler ou Sam Spade de Hammett. Muitas vezes pode surgir como um representante da lei (*Touch of Evil, T-Men*), um criminoso (*Detour, Double Indemnity, Criss Cross*) e muito raramente, uma mulher (sendo *Witness to Murder* uma das exceções). Aquele que procura a verdade pode ser qualquer um e, “usar qualquer disfarce, pois o seu objetivo é navegar no universo *noir* a fim de encontrar uma resposta aos seus problemas.”²⁰⁷

Desvio do cliché: a Mulher-Detetive

Em *Witness to Murder* (1954), realizado por Roy Rowland²⁰⁸, Cheryl Draper – representada por Barbara Stanwyck –, pela sua janela testemunha um homem a estrangular uma mulher no prédio à frente do seu (fig. 63). Cheryl telefona à polícia onde conta o que aconteceu e que rapidamente chega ao local do crime. O assassino, Albert Ritcher, ao aperceber-se que os polícias estão por perto, esconde o corpo e quaisquer evidências do crime. Quando é questionado não se mostra preocupado e convence a polícia que a vizinha da frente devia estar a sonhar ou com visões. Não convencida com o trabalho da polícia e também porque sabia que o que viu foi real, Cheryl decide investigar (fig. 64). Engana o senhorio para conseguir ver o interior da casa de Ritcher e aí descobre pistas importantes: a cortina rasgada (que Ritcher volta a rasgar propositadamente à frente da polícia) e um par de brincos esquecidos. Inicia-se aqui um jogo do gato e do rato, onde Cheryl vai encontrado cada vez mais pistas e Ritcher sempre a provar essas pistas como falsas à polícia. Ritcher já farto das acusações de Cheryl começa a utilizar métodos mais violentos (que consegue entrar sempre que quer na casa de Cheryl sem ela saber; escreve mensagens ameaçadoras com a máquina de escrever de Cheryl que envia para si próprio e depois mostra à polícia) que fazem com que ela comece a duvidar da sua sanidade, e acaba até por ser internada contra a sua vontade num hospício. Quando volta a casa, depara-se com Ritcher à sua espera com uma nota escrita na sua máquina que diz que se vai matar, Cheryl consegue fugir mas Ritcher persegue-a, como também a polícia sem Ritcher se aperceber. Cheryl corre até ao topo de um arranha-céus que está em construção mas acaba por ficar encurralada por Richter. Ele empurra-a, porém como existem algumas pranchas de construção, ela consegue salvar-se. A polícia chega e após uma breve luta, é Richter que

²⁰⁷SILVER, Alain; URSINI, James; DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.15.

²⁰⁸KEANEY, Michael F. - *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940-1959*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., 2011, p.536-537.

cai para a sua morte. O agente da polícia resgata Cheryl e, finalmente, acreditam na sua história.

Este filme retrata assim um tipo de personagem muito raro no universo *noir*, a mulher detetive, aquela que procura a verdade acima de tudo para poder solucionar um crime.



Fig. 63: *Witness to Murder* (1954), Cheryl testemunha um assassinato pela janela da sua casa.



Fig. 64: *Witness to Murder* (1954), Cheryl decide investigar quando a polícia não acredita nela.

O Perseguido:

Influenciado pelo fatalismo, o protagonista do filme *noir* é frequentemente procurado e perseguido do princípio ao fim do filme. É geralmente um homem e um estranho que tem dificuldade em adaptar-se ao universo *noir* que parece ser governado pelo acaso e absurdo²⁰⁹. Este personagem, pode ser e é, geralmente levado a cometer atos criminosos devido à incompreensão do seu próprio mundo.²¹⁰

Um dos melhores exemplos deste personagem ocorre em *Detour*, onde Al Roberts tenta fugir àquele mundo e ao seu destino fatalista mas acaba sempre por ser perseguido por este (e no final pela polícia), e durante esta ‘fuga’ tem uma série de percalços, onde mata por acaso duas pessoas.

²⁰⁹ SILVER, Alain; URSINI, James; DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.16.

²¹⁰ LIPSITZ, George - *Rainbow at Midnight: Labor and Culture in the 1940s*. Chicago: University of Illinois Press, 1994, p.283.

O Criminoso:

O criminoso e o perseguido pode estar de certa maneira relacionados, tendo em conta que muitas vezes o perseguido se torna no criminoso. O criminoso no *film noir* pode ainda surgir doutras maneiras, como alguém que esteja envolvido numa atividade criminal como por exemplo um chefe de um grupo da máfia – como é o caso de *The Mob* (1951)²¹¹ que retrata a história de um polícia infiltrado que vai trabalhar com um chefe da máfia, este filme centra-se mais no submundo de crime controlado por este chefe; ou como é mais comum nos filmes *noir*, alguém que esteja a trabalhar para um destes chefes como acontece em *The Killers* (1946), onde o protagonista, Ole Andreson, um pugilista lesionado se junta a grupo de criminosos para cometer um assalto e agradar a Kitty que também trabalha com esse grupo.



Fig. 65: *Gun Crazy* (1950), os protagonistas são um casal de criminosos assaltam uma série de bancos.

O criminoso pode ainda ter sido seduzido por uma *Femme Fatale* que o convence a cometer um crime, seja matar (como é o caso *The Postman Always Rings Twice*) ou roubar (*Gun Crazy* [fig.65]); ou pode simplesmente ser um errante que decide cometer um crime para proveito próprio.

²¹¹ Este filme assemelha-se muito aos filmes de gangsters. Como refere Spencer Selby: "About as close as noir ever came to resurrecting the 1930s gangster film." SELBY, Sencer - *Dark City: The Film Noir*. Jefferson: McFarland, 1984, p.43.

Desvio: o Polícia Criminoso

No *film noir* é usual mostrar figuras da lei tão corruptas como os próprios assassinos ou criminosos. *I Wake up Screaming* (1941) realizado por H. Bruce Humberstone, retrata a história do agente publicitário, Frankie Christopher, que se torna no principal suspeito de um crime após uma das suas clientes, a modelo Vicky Lynn, aparecer morta. Christopher relata alguns factos – que são mostrados em flashback – à polícia, mas há um detetive, Ed Cornell que não acredita no que ele diz, acabando por o perseguir e até afirmar que tem provas incriminatórias, mesmo sem as ter. As figuras de lei corruptas (polícia e detetives, inclusivé) são bastante comuns no mundo *noir*: “Police corruption is a major theme in *film noir* both as an index of a more widespread social malaise and the breakdown of law and order. The cop himself can, like the troubled veteran, be depicted as a frightening figure, trained to kill, skilled in covering up his tracks and possibly psychotic, as in Laird Cregar’s Lieutenant Cornell in *I Wake Up Screaming* (1941).”²¹² O que diferencia este detetive em particular é o facto de que para além de falsificar provas, é cúmplice do crime.



Fig. 66: O polícia corrupto e obcecado de *I Wake Up Screaming* (1941)

Tudo começou quando Ed Cornell vê Vicki – antes desta se tornar modelo - a trabalhar num restaurante, e fica a partir daí obcecado e “apaixonado” por ela. Jill, a irmã de Vicki, conta aos polícias que havia um homem que andava a perseguir e a assediar a irmã há algum tempo, como um “wolf at the three little pigs.”²¹³ (que mais tarde é revelado

²¹² SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p,55.

²¹³ HUMBERSTONE, H. Bruce - **I Wake Up Screaming**. [Registo vídeo]. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1941. Digital avi. (1h 22min.)

que era Cornell). Mas Cornell fica mais agressivo e obcecado após Vicki ser descoberta por Christopher e se tornar modelo, vigiando-os constantemente. E embora saiba perfeitamente quem matou Vicki (um outro fã obcecado), por ciúmes e vingança - pois assumiu que Vicki tinha um caso com Christopher -, faz tudo para o culpar.

A femme fatale

A personagem que mais quebrou barreiras nos filmes *noir* foi a *femme fatale*, onde se desenvolveu uma diferente representação da mulher, mais complexa e poderosa.²¹⁴

Críticos feministas como Camille Paglia em *Vamps and Tramps* (1994) e colaboradores do estudo *Women in Film Noir* (1978), recuperaram “a mulher-fatal, a viúva negra, a mulher-aranha, da percepção masculina da mulher desagradável, má e castradora.”²¹⁵ E que em vez disso encontram personagens “poderosas e sedutoras, que proporcionam uma alternativa feminina possível à revolta masculina.”²¹⁶

Como refere o autor Spicer:

“The figure of the deadly female—the *femme fatale* or spider woman—is the most conspicuous representation of femininity in *film noir*. Overpoweringly desirable, duplicitous, and sexually insatiable, the *femme fatale* has been interpreted as a symptom of male anxieties about women, a creature who threatens to castrate and devour her male victim. In a patriarchal culture, she also embodies a challenging female independence, her intelligence, resourcefulness, and ruthlessness threatening male primacy and an explicit rebuttal of the postwar consensus that women should be fulfilled by the roles of wife and mother. The *femme fatale*’s appearance is always explicitly sexual, with long dark or blonde hair worn loose, revealing costumes emphasizing long, sensuous legs, and heavy makeup.”²¹⁷

Estes críticos analisaram personagens como Phyllis Dietrichson em *Double Indemnity*, Vera em *Detour* e Anna em *Criss Cross*, onde verificaram que estas mulheres fortes estavam presas a um universo dominado pelo homem, e que para equilibrar esta situação, estavam dispostas a usar qualquer tipo de arma, incluindo a sua própria sexualidade.

²¹⁴ HUTCHINGS, Peter - “Noir and Horror”. In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013, p.119.

²¹⁵ SILVER, Alain; URSINI, James; DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.16.

²¹⁶ Idem, *ibidem*.

²¹⁷ SPICER, Andrew. -*Historical Dictionary of Film Noir*, Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.329.

Apesar de existirem muitas mulheres protagonistas nos filmes *noir*, a maior parte delas faz par com uma figura masculina. Desde *Double Indemnity* (1944) [fig.67] a *Gun Crazy* (1950) [fig.68], independentemente do quão dominante seja a mulher, sem a figura masculina não existe história, e sem um homem para destruir não existe a *femme fatale*.²¹⁸ *Gilda* (1946) [fig.69] e Lucia em *The Reckless Moment* (1949) [fig.70] são personagens e atrizes principais que na “construção patriarcal do *film noir*, pode-se dizer de forma simplista que o seu talento pode levar um homem a comportamentos autodestrutivos.”²¹⁹ Mas como essas narrativas demonstram, Gilda e Lucia são também vítimas de uma sociedade que autoriza e subjuga as mulheres sexualmente poderosas.



Em Cima, esquerda (fig.67): Phyllis Dietrichson (*Double Indemnity*, 1944); direita (fig.68): Gilda (*Gilda*, 1946) Em baixo, esquerda (fig.69): Annie Starr (*Gun Crazy*, 1950); direita (fig.70): Lucia Harper (*The Reckless Moment*, 1949)

Das mulheres que são personagens principais dos filmes *noir*, muitas também são vítimas. Em *Mildred Pierce* (1945), a protagonista é uma mulher que suportou

²¹⁸ SILVER, Alain; URSINI, James; DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012, p.130.

²¹⁹ Idem, *ibidem*.

infelicidades e traições mas que conseguiu sobreviver. Em *The Accused* (1949), Wilma defende-se ferindo mortalmente um predador sexual, e embora seja absolvida no final, a narrativa volta-se dramaticamente para o “sentido da impotência das mulheres que têm de ser salvas por homens solidários.”²²⁰

Desvio do Cliché: O *Homme-Fatale*

The Prowler (1951) [fig. 71] realizado por Joseph Losey inverte um dos padrões mais típicos do *film noir*, em vez de uma *femme-fatale*, quem tem o papel de sedutor é um homem, surge então neste filme o *homme-fatale*.²²¹



Fig. 71: Webb, o *homme-fatale* que seduz Susan em *The Prowler* (1951)

Webb, o protagonista, à primeira vista parece ser o típico homem americano: bem falante, bem parecido e bom nos desportos. Mas nem tudo é o que parece, pouco após esta primeira impressão deste personagem, começa-se a notar que é também arrogante e presunçoso, especialmente quando conhece Susan. Webb sente-se constantemente ressentido com toda a gente e acaba por estar sempre a criar esquemas para enganar outras pessoas. E consegue ainda convencer Susan a ajudá-lo, seduzindo-a e manipulando o amor

²²⁰ SILVER, Alain; URSINI, James; DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa, Tashen, 2012

²²¹ MAYER, Geoff, MCDONNELL, Brian - *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2007, p.345.

que ela sente por ele. E quando o marido de Susan se torna um obstáculo, Webb não tem problemas em matá-lo e engana-a dizendo que foi um acidente.

Durante a narrativa Webb consegue enganar várias vezes Susan, mas como ela cegamente confia nele e acredita que ele também está apaixonado por ela, acaba sempre acreditar e por fazer tudo o que ele pede. No final Susan é apenas uma peça no jogo de Webb.

Excesso de tabaco

Uma característica e imagem marcante que todos os personagens *noir* partilham é o facto de fumarem - e em alguns casos, também beberem - compulsivamente. (figs. 72, 73 e 74)

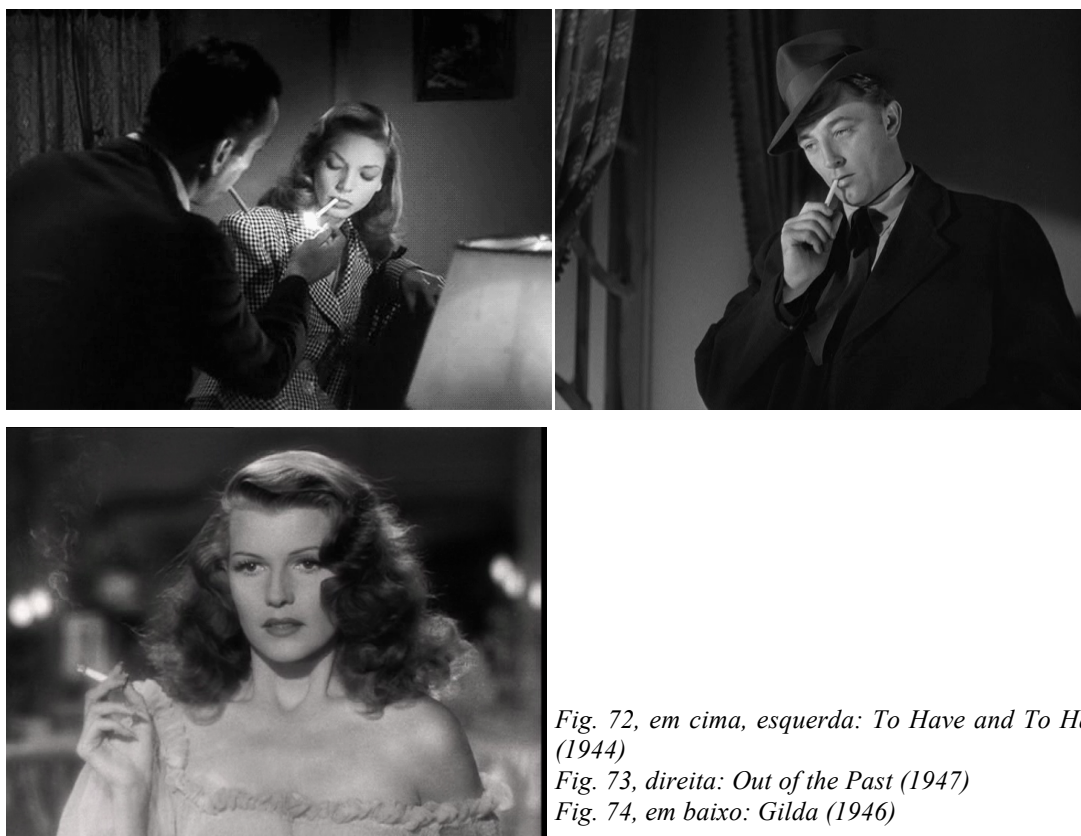


Fig. 72, em cima, esquerda: *To Have and To Have Not* (1944)

Fig. 73, direita: *Out of the Past* (1947)

Fig. 74, em baixo: *Gilda* (1946)

Como refere Roger Ebert “Everybody in *film noir* is always smoking, (...) The best smoking movie of all time is *Out of the Past* in which Robert Mitchum and Kirk Douglas smoke furiously at each other. At one point, Mitchum enters a room, Douglas extends a pack and says, ‘Cigarette?’ and Mitchum, holding up his hand, says, ‘Smoking.’”²²²

²²² EBERT, Roger. *A Guide To Film Noir Genre* [Em linha]. RogerEbert.com [Consult. 14/01/2016] Descarregado de <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre>

Ideias Filosóficas no *Film Noir*

Durante os anos 30 e 40, a literatura americana e os principais jornais e revistas foram invadidos por ideias filosóficas, tanto pelo existencialismo como pela psicologia freudiana.²²³ Ambas as teorias ajudaram a promover uma visão geral em que a ênfase do absurdo da existência juntamente com a importância do passado individual são determinantes para as ações de cada um, visões que encontraram uma audiência receptiva num país destruído, primeiro por uma depressão económica e depois por uma guerra mundial²²⁴. Dois dos temas mais importantes do movimento *noir*, o “passado sombrio” e o “pesadelo fatalista”, têm origem direta nestas duas fontes.

Apesar da afinidade do *film noir* com temas existenciais, é errado assumir que o *film noir* Americano está diretamente influenciado pelo trabalho de filósofos existencialistas, pois embora autores como Albert Camus e Jean-Paul Satre tenham explorado com grande intensidade nos seus romances e peças as tensões da condição humana que dão origem a questões de significado e propósito existencial, não existe uma ligação direta entre estes escritores e os realizadores/ guionistas *noir*²²⁵. Porém, é possível identificar alguns elementos e situações filosóficas nos filmes *noir*: uma atmosfera metafísica e moral que serve de base para os problemas e ansiedades dos protagonistas, em vez de se concentrar numa dificuldade ou ansiedade específicas. O fio condutor da narrativa que mostra que a vida não tem sentido, nem nunca vai fazer sentido e, não mostrar, como ocorre noutros filmes, que a vida parece estar a correr mal por um período de tempo ou por algum problema em particular e que, no final tudo se resolve bem²²⁶.

A característica filosófica mais proeminente no *film noir*, é assim, o retrato problemático da vida, em que todos os filmes negros empurram os seus protagonistas para crises existenciais.

²²³ SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul - *Film Noir*. Lisboa: Tashen, 2012, p.11.

²²⁴ SCHRADER, Paul – “Notes on Film Noir”. In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2004, p.582-583.

²²⁵ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.93.

²²⁶ Idem, *ibidem*.

Crime: Ética e decisões morais ambíguas

A ética no *film noir* pode ser ilustrada por situações onde existe “o que deve ser feito”²²⁷ (moralmente e legalmente correto) mas para o qual surgem sempre alternativas mais atrativos. Nestas situações, a ambiguidade moral é constante numa decisão ética²²⁸.

Por exemplo, em *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), por muito apelativo que seja assassinar um homem para poder ficar com a sua esposa, é moralmente incorreto. Contudo, a narrativa dramatiza esta situação, ao mostrar o processo de Frank Chambers (John Garfield), atraído por uma *femme fatale*, Cora (Lana Turner) que o leva a matar o seu marido. A história mostra o que é na verdade certo e errado, quando Cora morre e Chambers acaba por ser condenado à pena de morte.

A mesma fórmula narrativa surge com *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), onde um vendedor de seguros e uma mulher casada elaboram um plano para assassinar o marido e receber dinheiro da seguradora.

Em contraste com os exemplos suprarreferidos, em *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), enquanto Sam Spade (Humphrey Bogart), é tentado a manter o silêncio sobre os crimes de Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) com o intuito de desenvolver um romance com ela, pondera sobre todos os fatores antes de tomar uma decisão.

Chambers pode parecer ser "racional" ao criar um plano "eficaz" de assassinato, porém, há uma falha de raciocínio ao considerar a totalidade do plano: como ser compatível com uma existência próspera.

Cego pela sedução do plano e de Cora, Chambers engana-se a si mesmo e comete um erro ao pensar que assassinar Nick e fugir com Cora lhe irá trazer felicidade e bem-estar.

Sam Spade é diferente, porque está parcialmente atraído por Brigid e não é cegamente seduzido. Compreende que, ao menosprezar os crimes de Brigid, estará numa situação que lhe é prejudicial, por isso, entregá-la por homicídio é claramente a decisão mais prudente.

Embora a maioria pense que Sam Spade age corretamente e Frank Chambers, erradamente, ambos os personagens ponderam sobre a melhor maneira de agir, podendo o público ver as ramificações éticas das escolhas e decisões.

²²⁷ MARCUS, Steven - “Introduction.” In *The Continental Op*, London: Pan Books, 1975, p.12.

²²⁸ MAYER, Geoff, MCDONNELL, Brian - *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2007, p.6.

Dever e Virtude

“Fazer o correto pelas razões erradas ou parecer estar num conflito moral, tem-se a oportunidade de contemplar a distinção entre várias estruturas éticas”²²⁹.

Spade ao quebrar as regras, não é um verdadeiro exemplo de conflito moral; é um exemplo de uma ética do dever, suplantada por uma ética da virtude ou da justiça. Quando nos filmes *noir* se mostra bons protagonistas a quebrar regras na procura de justiça (por exemplo, Spade mentir à polícia), isto não representa inversão de valores e, é de facto, moralmente instrutivo demonstrar a natureza objetiva da justiça.

O protagonista *noir* ao infringir as regras com objetivos injustos, (como elaborar o assassinato do cônjuge de um amante), isso é mostrado como errado, independentemente das regras que estão em vigor.²³⁰

Existência sem significado

Ao situar o *film noir* num contexto de ansiedade em relação ao significado da vida, deve-se ter em conta que alguns dos protagonistas mais memoráveis encontram-se em situações extremas: Frank Bigelow (Edmond O’Brien), um contabilista que está a morrer devido à ingestão de veneno, explica o seu próprio assassinato à polícia e ainda, através de flashbacks, procura confrontar o seu assassino (*D.O.A.*, Rudolph Maté, 1950); um corpo (William Holden), flutua na piscina duma antiga famosa estrela do cinema mudo de Hollywood (Gloria Swanson), este narra a estranha reviravolta de eventos que levaram a este final trágico (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950); Jeff Bailey (Robert Mitchum), antigo detetive privado, conta à sua noiva tudo sobre o seu passado sórdido, apenas para recapitular todos os erros que o levaram à beira dum abismo pessoal (*Out of the Past*, 1947)

Pode parecer estranho sugerir que as preocupações dos personagens retratados por Edmond O’Brien, William Holden e Robert Mitchum tenham alguma coisa a ver com o significado da vida. Mas esta peculiaridade pode ser confundida, dar a ideia errada que as questões relativas ao sentido da vida são preocupações transcendentais, ou seja, questões exclusivamente sobre o significado doutro mundo, planos ou objetivos, segundo as

²²⁹ PORFIRIO, Robert - “No Way Out: Existential Motifs in the *Film Noir*”. In *Film Noir Reader*. New York: Limelight, 1996, p.80.

²³⁰ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.91.

palavras de Thomas Nagel, “um esquema que controla a vida.”²³¹ Deixando de parte o apelo psicológico dessa estrutura que confere significado, esta orientação para questões de significado da vida surge a partir do fundo temático do *film noir*, onde quaisquer respostas sobrenaturais concebíveis a perguntas sobre como viver e o que fazer, são ignoradas.

A Condição Humana

Quase sem exceções, o drama do *film noir* é inserido num cenário mundano, os personagens *noir* são tipicamente descritos como estarem a viver num mundo sem Deus. A crença em Deus e vida após morte são raramente parte da história de fundo do protagonista *noir*, e a religião é raramente, ou nunca, invocada para proporcionar consolo ou uma solução para os problemas que este tem de enfrentar²³².

O universo moral do *film noir* está preenchido com personagens psicologicamente imperfeitos: há uma propensão por advogados sem escrúpulos, políticos vendidos, polícias subornáveis, detetives privados desleixados, empresários destinados ao insucesso, fugitivos, ex-presidiários, assassinos psicopatas, party girls, vagabundos, oportunistas, vítimas, e qualquer outro anti-herói eticamente comprometido.

A ligação implícita entre as estratégias narrativas do *film noir* (o uso da voz-off, flashbacks, sequências de sonho, e outros dispositivos narrativos experimentais) e da condição humana descrita não é coincidência²³³.

Assim, o que emerge do *film noir* é uma descrição da condição humana, onde as cenas podem começar de forma realista, mas que rapidamente se desviam para o surrealismo ou o absurdo, especialmente quando as pessoas são mostradas na beira do seu próprio desespero.

Os personagens tendem a ser dependentes de outros (por exemplo, a ganância que liga Brigid O’Shaughnessy, Kasper Gutman e Joel Cairo em *The Maltese Falcon* [John Huston, 1941]), são tão vulneráveis às suas próprias irracionalidades, como aos seus charmes (como o segurador Walter Neff é com a mortífera Phyllis Dietrichson em *Double Indemnity*, [Billy Wilder, 1944]), ou encontram-se numa luta de poder que os torna reféns da sua própria maldade (o investigador mexicano de narcóticos Mike Vargas contra o

²³¹ Apud CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.95.

²³² Idem, p.96.

²³³ Idem, ibidem.

chefe da polícia corrupto Hank Quin em *Touch of Evil* [Orson Welles, 1958]²³⁴.

“It’s what people want and how hard they try to get it.”²³⁵, afirma o personagem retratado por Van Heflin, quando tenta explicar a corrupção, miséria e sofrimento que testemunhou, que foi bastante, no final de *The Strange Love of Martha Ivers* [Lewis Milestone, 1946].

Liberdade e Fatalismo

O desafio de tentar interpretar o *film noir* juntamente com o rigor do existencialismo pode ser resumido numa palavra: fatalismo.²³⁶ Enquanto o existencialismo dá ênfase à liberdade que cada pessoa tem de criar os seus próprios valores, o *film noir* oferece uma visão atraente das fontes limitadas da escolha humana com a ênfase particular do passado fatalista. Neste fatalismo em relação à vida, o *film noir* afasta-se dramaticamente do existencialismo.

Os existencialistas procuram libertar-se do determinismo do seu tempo através de estilos individuais de pensamento e ação, nos quais, a escolha é o ato redentor final. Como Jean-Paul Sartre escreve em *O Ser e o Nada*²³⁷: “For human reality, to be is to choose oneself.”²³⁸

A liberdade existencialista não é mais do que um dos muitos fios condutores que se encontram no *film noir*, neste caso, e duma maneira freudiana: trata dos efeitos profundos do passado (*The Dark Past*, Rudolph Maté, 1948), tensão psicosexual (*Vertigo*), e psicopatologia em geral (*Undercurrent*, Vincente Minnelli, 1946), que diferem bastante, e até são inconsistentes em relação à ênfase de escolha e arbítrio livres do existencialismo²³⁹. Sendo assim, de que maneira os crimes de alguém, poderiam ser o resultado duma escolha livre e consciente se, ao mesmo tempo, estes, segundo Spencer Selby, são o produto “(...) of the deterministic tyranny of that past over which one had no control.”²⁴⁰ É precisamente por esta razão que o *film noir* recorre à voz-off e aos flashbacks em forma de confissão. Esta técnica proporciona o fecho da narrativa, refletindo o fatalismo inerente do *film*

²³⁴ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.98.

²³⁵ MILESTONE, Miles - **The Strange Love of Martha Ivers**. [Registo vídeo]. USA: Hall Wallis Productions, 1944. Digital avi. (1h 56min.)

²³⁶ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.98.

²³⁷ SARTRE, Jean-Paul - *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, 1943.

²³⁸ Idem, p.97.

²³⁹ Idem, p.96-97.

²⁴⁰ SELBY, Sencer - *Dark City: The Film Noir*. Jefferson: McFarland, 1984, p.43.

*noir*²⁴¹. O espectador consegue descobrir antecipadamente o final destes filmes porque o futuro já está pré-configurado no passado.

A atitude do *film noir* pode ser ainda bastante evidente nos títulos originais dos filmes²⁴², onde a vida é uma passagem negra (*Dark Passage*), um desvio (*Detour*), uma viagem para o medo (*Journey into Fear*) sem escapatória (*No Escape*) ou fuga possível (*No Way Out*). Os personagens *noir* andam na noite (*Walk by Night*) pela cidade nua (*The Naked City*), na selva de asfalto (*The Asphalt Jungle*), e por ruas sem nome (*A Street with No Name*). Vivem na noite (*They Live by Night*), são confrontados pela noite (*Clash by Night*), por vezes são apanhados (*Caught*), outras vezes possuídos (*Possessed*), são muitas vezes enfeitiçados (*Spellbound*), mas estão sempre em sítios perigosos (*On Dangerous Ground*), sempre com a vida em perigo (*Where Danger Lives*), onde as horas desesperadamente (*Desperate Hours*) marcam um lance mortal dos dados contra as probabilidades do amanhã (*Odds against Tomorrow*).

Segundo este ponto de vista, a vida constitui uma catástrofe que estes personagens têm de escapar, se conseguissem – mas como este é um universo *noir*, esse nunca será o caso²⁴³.

Neste capítulo, recorrendo ao dicionário da Língua Portuguesa e ao dicionário de cinema defini o que é o cliché ou estereótipo, e qual a sua função no cinema. Após compreender os aspetos do cliché, comecei por demonstrar alguns dos clichés e padrões encontrados nos filmes *noir*. Na temática, explorei o peso do passado, o destino fatalista, os filmes de assaltos e a corrupção, onde exemplifiquei com filmes *noir* onde ocorrem esses temas (*Double Indemnity*, *Detour*, *Criss Cross*, *Touch of Evil*). De seguida, investiguei alguns elementos da narrativa como o crime perfeito, a dicção nos filmes *noir* e a voz-over. Identifiquei alguns dos clichés e técnicas visuais utilizadas: o tipo de iluminação, os planos e ângulos, entre outros. Caracterizei ainda os personagens mais marcantes dos filmes *noir* como o Detetive, a *Femme Fatale*, o Criminoso, o Perseguido. Apresentei ainda para alguns dos clichés dos aspetos visuais e personagens o seu desvio possível (como por exemplo no cliché do Detetive que é sempre uma figura masculina, o desvio é a mulher detetive), demonstrando assim as raras exceções em que certo cliché ou

²⁴¹ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.99.

²⁴² Idem, p.101-102.

²⁴³ Idem, p.102.

padrão não ocorre.

Por fim, analisei ideias filosóficas dos filmes *noir* como as questões éticas e decisões morais ambíguas que podem estar envolvidas e o que atrai os personagens para um mundo de crime. Ainda investiguei o fatalismo, a liberdade para assim compreender melhor este universo. Compreendi ainda que estas questões filosóficas e estas atitudes para além de se terem tornado num padrão do *film noir* são também características que o tornam único e o diferencia de outros géneros e estilos.

No capítulo seguinte, tendo em conta tudo o que já foi analisado e estudado, irei refletir sobre a investigação elaborada, tal como as conclusões que retirei. Irei por fim, analisar o filme *noir* clássico *Double Indemnity*, demonstrando todos os padrões e clichés *noir* que investiguei, e de seguida comparei este filme com um mais recente, *Pulp Fiction*, para demonstrar que estes aspetos e padrões ultrapassaram a época clássica e continuam a influenciar o cinema e a cultura atual.

Capítulo 3: Reflexão sobre a investigação relativa ao género e padrões *noir* e comparação/ análise de dois filmes (Case Study)

Neste capítulo, baseei-me no enquadramento acima referido, onde irei refletir sobre tudo o que analisei e investiguei anteriormente, onde explico de forma sucinta o que é o *film noir*, quais são os seus padrões e a importância destes.

De seguida, tendo sempre em conta tudo o que foi estudado, analiso e comparo dois filmes, um *noir* clássico, *Double Indemnity*, que é o filme que tem o maior número de clichés *noir* e um filme mais recente, *Pulp Fiction*, que foi influenciado pelo género.

Reflexão sobre a definição de *Film Noir* e as suas características e padrões

Film noir: estilo ou género? É possível afirmar, que o género *noir* existe e por sua vez, o estilo *noir* também. Mas esta é uma questão que não consegui obter uma resposta bem definida e penso que será sempre um assunto que irá dividir as opiniões de críticos e especialistas. Como refere Schrader:

“Almost every critic has his own definition of *film noir*, and personal list of film titles and dates to back it up. Personal and descriptive definitions, however, can get a bit sticky. A film of urban nightlife is not necessarily a *film noir*, and a *film noir* need not necessarily concern crime and corruption. Since *film noir* is defined by tone rather than genre, it is almost impossible to argue one critic’s definition against another’s. How many *noir* elements does it take to make a *film noir noir*?”²⁴⁴

Muitos referem que devido ao seu curto período de existência, não teve possibilidade de evoluir até se formar num género por si mas, por outro lado, ao falar-se em *noir*, é possível imaginar e associar este “conceito” ou estilo a um género específico de filmes de crime, com histórias negras e fatalistas de detetives que são seduzidos por *femmes fatales*. O filme *noir* “tells its stories in a particular way, and in a particular visual style. The repeated use of narrative and visual structures which soon became conventional, depending on a shared acknowledgement between the film-makers and the audience, certainly qualifies *noir* as a genre, one that is in fact as heavily coded as the *western*.”²⁴⁵

Existem fatores importantes que ajudam a caracterizar rapidamente o *film noir* como o ambiente pesado e negro ou personagens que tentam fugir ou alterar o seu destino já marcado como fatalista. O que também marca estes filmes é a sua componente visual, onde

²⁴⁴ SCHRADER, Paul. “Notes on Film Noir”. In Silver, A. & Ursini, J. (Eds), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, p.54.

²⁴⁵ HIRSCH, Foster. - *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981, p.72.

o jogo de luzes e sombras enfatizam os dilemas dos personagens e o mundo moralmente ambíguo daquelas histórias. O termo, “*film noir*”, foi atribuído pelos críticos franceses que associaram tanto os aspetos visuais do filme como a temática a um pensamento e universo negro, bastante distinto doutros filmes de Hollywood.

As influências do filme *noir* foram inúmeras, a nível literário as histórias *Hardboiled* e *Pulp* modelaram o tipo de narrativa e os personagens que se podem encontrar no universo *noir*. De outros estilos cinematográficos, o *noir* esteticamente foi inspirado pelos Filmes de *Gangsters* (que exaltavam histórias de crime) e pelo Expressionismo Alemão, onde técnicas como a iluminação *Low-Key* ou a utilização de ângulos de câmara ou planos incomuns (como planos picados e contra picados) permitiram que o *film noir* tivesse uma componente visual única e intensa. A nível social, fatores como a lei seca (que levou a um desenvolvimento de atividade criminal, que por sua vez criou uma idolatria de criminosos e crime, aspeto que passou para o cinema), e novas leis cinematográficas como o código Hays e a lei da montagem rápida modelaram este género.

Compreendi que género *noir* pode ser mais facilmente identificado e distinguido de outros géneros cinematográficos ao se identificar os seus padrões ou estereótipos. Dos quais dividi em cinco partes: temática, narrativa, aspetos visuais, personagens e ideias filosóficas.

Na temática, os aspetos ou clichés mais importantes que se devem ter em conta são: o Passado Sombrio que está associado ao tema do Peso do Passado, onde ambos mostram histórias onde os protagonistas tentam fugir de um erro ou incidente do seu próprio passado mas no final nunca conseguem escapar. Com o Pesadelo Fatalista, uma série de acasos encaminham o protagonista para um destino de pesadelo, o qual nunca consegue evitar ou fugir; os filmes de Assaltos, muito recorrentes no género, o protagonista é seduzido para um mundo de crime. Estes filmes mostram muitas vezes o planeamento e o processo dos crimes e assaltos que raramente resultam.

Por fim, com a Corrupção todos os temas se ligam a este porque no final, a maior parte dos personagens do *film noir* são perversos e corruptos. Vivem num mundo onde a lei é corrupta, os criminosos controlam as cidades e os próprios protagonistas (mesmo que tenham durante toda a história as suas dúvidas morais) entram facilmente neste mundo corrupto e perverso.

Na narrativa examinei aspetos como o crime perfeito - que também é um tema

recorrente – onde os personagens são seduzidos para cometer um crime, muitas vezes contra aos seus ideais morais. Estes planeiam sempre cuidadosamente o que vão fazer, e como fazer sem que sejam apanhados, ou seja, tentam criar o crime perfeito que por vezes até funciona, mas como este é um mundo *noir*, no final são sempre apanhados, e se não for a lei, é o destino fatalista que trata destes personagens. Pude ainda verificar que muitos dos guiões destes filmes foram baseados nas histórias *hardboiled* e *pulp* americanas que contém uma intriga e narrativa complexa. Existem também elementos da narrativa que são recorrentes como o tipo de dicção, inspirada pela poesia *hard-bitten* e com duplos significados; a narração em *voice-over* que ajuda o espetador a perceber o ponto de vista e os conflitos morais do protagonista.

Os aspetos visuais padrão que se podem encontrar no *film noir* são a iluminação *low key* que com a utilização destes jogos entre luz e sombra ajudam a criar o ambiente *noir*; os ângulos e planos particulares que proporcionam um desequilíbrio, o que ajuda também na atmosfera *noir*. A câmara em movimento que torna a ação mais dinâmica; paisagem urbana, o flashback torna a intriga mais complexa ao utilizar-se uma narrativa não linear que salta entre o presente e o passado; e a câmara subjetiva que acompanha o ponto de vista dos personagens. Outro aspeto que analisei foram os cartazes e slogans criados para os filmes *noir* que graficamente ajudavam a transportar o espetador para aquele universo.

Podem-se encontrar vários arquétipos no universo *noir* como o detetive, que procura a verdade mas que também pode ser corrompido por uma sedutora *Femme Fatale*, a personagem feminina mais forte e complexa destes filmes; o perseguido, aquele que tenta esconder ou fugir mas que acaba sempre por ser encontrado e por fim, o criminoso que pode ser qualquer um dos personagens anteriores ou um chefe de uma sociedade mafiosa que procura satisfazer os seus prazeres com atividades criminosas. Existe ainda uma característica comum nestes personagens: todos fumam e bebem compulsivamente.

Finalmente, algumas ideias filosóficas que se podem encontrar no filme *noir* são importantes para perceber algumas das atitudes dos personagens e o conceito moral envolvido no *noir*.

Muitos destes personagens lutam por fazer o que é moralmente e legalmente correto mas como o mundo *noir* oferece sempre alternativas mais atrativos, estes acabam sempre por ser seduzidos para situações eticamente incorretas. A ambiguidade moral é uma constante nas decisões éticas dos protagonistas. O fatalismo é também um conceito muito

utilizado nos filmes, onde seja qual for a decisão destes personagens (confessar o crime que cometeu ou fugir desse crime) o final é sempre fatal.

Para verificar o quão recorrentes estes padrões são nos filmes *noir*, elaborei a tabela de dados abaixo, onde escolhi alguns dos filmes que melhor representam o género. Organizei-a primeiro pelos elementos visuais mais comuns (iluminação Low Key, o tipo de planos e ângulos e o ambiente), os personagens (detetive – que incluiu outros personagens que não são detetives mas que procuram a verdade -, *femme fatale*, personagens corruptos – que inclui criminosos) e alguns aspetos temáticos do *film noir* como o fatalismo e o crime.

Os filmes incluídos na tabela são os seguintes:

A- *The Maltese Falcon* (1941), John Huston

B- *Double Indemnity* (1944), Billy Wilder

C- *Laura* (1944)

D- *Detour* (1945)

E- *Gilda* (1946), Charles Vidor

F- *The Killers* (1946)

G- *Out of The Past* (1947)

H- *The Lady from Shanghai* (1948), Orson Welles

I- *Gun Crazy* (1950)

J- *Touch of Evil* (1958), Orson Welles

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Iluminação low key	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
ângulos de câmara picado / contrapicado	-	X	-	X	X	X	X	X	X	X
Close-ups	X	X	-	X	X	X	X	X	X	X
Ambiente Urbano	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Flashbacks	-	X	X	X	X	X	X	X	-	-
<i>Femme Fatale</i>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Detetive	X	X	X	-	-	X	X	X	X	X
Personagens corruptos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
fatalismo	X	X	X	-	-	X	X	X	X	-
crime	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Comparação entre os filmes *Double Indemnity* (1944) e *Pulp Fiction* (1994)

Pegando em alguns destes pontos e padrões essenciais do *film noir* decidi explorá-los e demonstrá-los a partir de uma análise do filme *noir* clássico, *Double Indemnity* (fig. 75) que já tinha referido anteriormente neste trabalho.

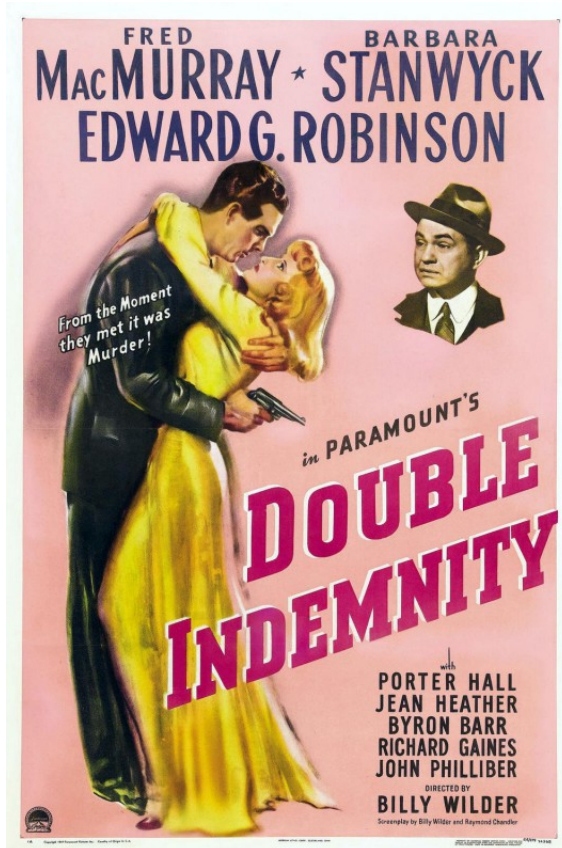


Fig. 75: Cartaz do filme *Double Indemnity* (1944)

Double Indemnity, adaptado de um livro do escritor *hardboiled*, James M. Cain pelo realizador Billy Wilder e o novelista Raymond Chandler, encadeado com flashbacks conta a história fatal de Walter Neff (Fred MacMurray), que grava a confissão de todos os crimes que cometeu - como se deixou seduzir e enganar pela *Femme Fatale*, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) para matar o marido dela - para entregar ao seu chefe e amigo Barton Keyes (retratado por Edward G. Robinson).

A temática deste filme é o crime, em particular a procura do crime perfeito. Os protagonistas Walter Neff e Phyllis Dietrichson elaboram e executam um plano para receberem o dinheiro do seguro de vida do marido de Phyllis, onde o matam. (fig. 76)



Fig.76: Neff esconde-se no carro, pronto a matar o marido de Phyllis, *Double Indemnity* (1944)

Neff é um vendedor de seguros que vai à casa de Phyllis com o intuito de vender um seguro de vida ao marido dela. O marido não está interessado, mas Phyllis questiona Neff se pode comprar um seguro sem que o marido saiba, Walter, astuto, percebe qual é a ideia dela e vai-se embora: “I knew I had hold of a red-hot poker, and the time to drop it was before it burned my hand off”. Mas Phyllis não desiste tão facilmente e vai até à casa de Neff para falar sobre o seu marido. Refere que é um homem “violento, ciumento, que a trata como um objecto, que não a ama mas que também não lhe concede o divórcio.”²⁴⁶ Revela no final a Neff que a única fuga possível ao seu casamento é se o marido morrer. Neff acaba por ajudar Phyllis, elaborando um plano onde iriam convencer o marido a assinar o contrato de seguros para depois o matarem e receberem o dinheiro. Neff decide ainda simular um acidente de comboio com o corpo do marido, com o objetivo de receber o dinheiro do seguro de vida a dobrar.²⁴⁷

Alguns aspetos e estereótipos *noir* pode ser verificados nos elementos da narrativa como os diálogos *Hard-Bitten* entre Phyllis e Neff que estão repletos de duplos sentidos e

²⁴⁶ CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.77. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

²⁴⁷ era uma clausula especial do contrato.

significados “como um modo de sedução, e o conteúdo sexual da conversa é subentendido.”²⁴⁸

O realizador, Billy Wilder, utilizou ainda o flashback na sua dimensão mais negra e mais dramática. Em *Double Indemnity*, Walter Neff confessa ao dictafone os acontecimentos que o tornaram num vigarista e assassino. O quadro narrativo fornecido pela história de Neff não surge como puramente formal; Neff está ferido, perde sangue enquanto fala, e há regressos frequentes ao presente durante a narração. Além disso, no fim, percebe-se que o destinatário da confissão se encontra há muito no quarto, ouvindo em direto a voz de Neff. Se *Double Indemnity* é um filme *noir* tão arquetípico, deve-o em grande parte à atmosfera de fatalidade trágica, sublinhada pelo argumento em flashback de Wilder e Raymond Chandler: trata-se apenas de mostrar o encaminhamento das personagens para a sua perdição, o único motor dramático da história²⁴⁹.

Neste filme, é possível encontrar alguns dos personagens arquetipos *noir*, como o criminoso que é Walter Neff (fig. 77) que mata o marido de Phyllis para ficarem com o dinheiro do seguro. Walter “é egocêntrico e usa a sua determinação para obter dinheiro e sexo. É um herói afastado do contexto familiar, é solteiro, solitário, e alienado. Esta alienação por si sentida, juntamente com um sentimento de aprisionamento, é experimentada na *mise-en-scène* da companhia de seguros. Estes sentimentos resultam da sua insatisfação com a rotina, e procura uma fuga na sexual Phyllis.”²⁵⁰



Fig. 77: Walter Neff, *Double Indemnity* (1944)

²⁴⁸ CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e indepentente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 201, p.76. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

²⁴⁹ NACACHE, Jacqueline - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto&grafia, 2012, p.78.

²⁵⁰ CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e indepentente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.76. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

A protagonista e *femme fatale* deste filme é Phyllis (fig.78) que seduz Neff e faz com que ele mate o seu marido. E desde do início do filme nota-se a força e o poder dela: “a *femme fatale* Phyllis é introduzida numa cena em que aparece no cimo das escadas, num plano contrapicado, que reflete o poder desta mulher. Aparecendo apenas com uma toalha à volta do corpo, numa imagem poderosa de sensualidade, suscita de imediato o desejo de Walter (...)”²⁵¹



Fig. 78: Phyllis Dietrichson, *Double Indemnity* (1944)

Por fim, não existe nenhum detetive nesta história, mas há sim alguém que procura a verdade, que é o chefe da companhia de seguros onde Neff trabalha, Barton Keyes (fig. 79) que sente que há algo de errado com a morte daquele cliente ao qual Neff vendeu o seguro de vida e decide investigar o caso.



Fig. 79: Barton Keyes, *Double Indemnity* (1944)

²⁵¹CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.75. (tese mestrado – consultada na versão pdf.)

Por muito distintos que sejam, todos estes personagens têm algo em comum: são fumadores compulsivos e durante todo filme estão constantemente a fumar. (fig. 80 e fig. 81) “em casa do herói, que são mostrados momentos de intimidade entre eles. Beijam-se, bebem e fumam (um ritual que significa intimidade).”²⁵²



Figs. 80 e 81: Phyllis e Neff são fumadores compulsivos, *Double Indemnity* (1944)

Double Indemnity foca ainda uma característica importante do universo *noir*, o fatalismo. Os dois protagonistas acabam por morrer no final do filme. Neff e Phyllis disparam um contra outro, Phyllis morre logo (fig. 82) mas Neff ainda consegue fugir até ao escritório de Keyes, onde após confessar e tentar sair do local (fig. 83), acaba também por morrer.



Fig. 82: Destino fatalista de Phyllis, *Double Indemnity* (1944)

Fig. 83: Destino fatalista de Neff, *Double Indemnity* (1944)

Os protagonistas são ainda ética e moralmente ambíguos, tendo em conta que Phyllis

²⁵²CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.77. (tese – consultada na versão pdf.)

decide matar o marido para ficar com o dinheiro do seguro de vida deste. Neff envolve-se no plano para ficar com Phyllis, mas durante o decorrer da história, os protagonistas têm dúvidas se será correto avançar com o crime e no final Neff, não aguenta a sua própria pressão moral e confessa tudo.

Alguns dos aspetos visuais marcantes deste filme são o uso do ambiente Urbano, visto que a história decorre em Los Angeles (fig.84), uma das cidades mais utilizadas nos filmes *noir*; o uso da iluminação *low key* (Figs. 85 e 86), com jogos de sombras que dão uma dimensão mais dramática e tensa à história.



Fig. 84: Ambiente urbano, *Double Indemnity* (1944)



Figs. 85 e 86: Jogo de luz e sombras, *Double Indemnity* (1944)



Conjunto figs. 87-89: A câmara segue Neff enquanto ele se dirige ao escritório de Keyes, *Double Indemnity* (1944)

A câmara subjetiva (Conjunto figs. 87-89) também é utilizada quando Neff volta para o escritório para gravar a sua confissão, a câmara segue-o e mostra o ponto de vista de Neff quando ele sai do elevador.

Em *Double Indemnity*, são ainda utilizados ângulos e planos particulares como o close-up (fig. 90) que mostra de forma mais intensificada a tensão e emoções dos personagens e planos contrapicados (fig. 91) que definem o grau hierárquico dos personagens, como o exemplo de Phyllis que é filmada algumas vezes com este tipo de plano, que mostra assim que é ela quem domina.



Fig. 90: Close-up, *Double Indemnity* (1944)



Fig. 91: Plano contrapicado, *Double Indemnity* (1944)

Como referem alguns críticos, este filme é um dos melhores exemplos do que é o *film noir*: “*Double Indemnity*, one of the highest summits of *film noir*, is a film without a single trace of pity or love. The script is as tart as a lemon.”²⁵³ O filme foi um dos poucos que foi logo apreciado pela crítica e ajudou com que o estilo e género *noir* desenvolvesse.

²⁵³BECK, Robert - *The Edward G. Robinson Encyclopedia*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., 2002, p.109.

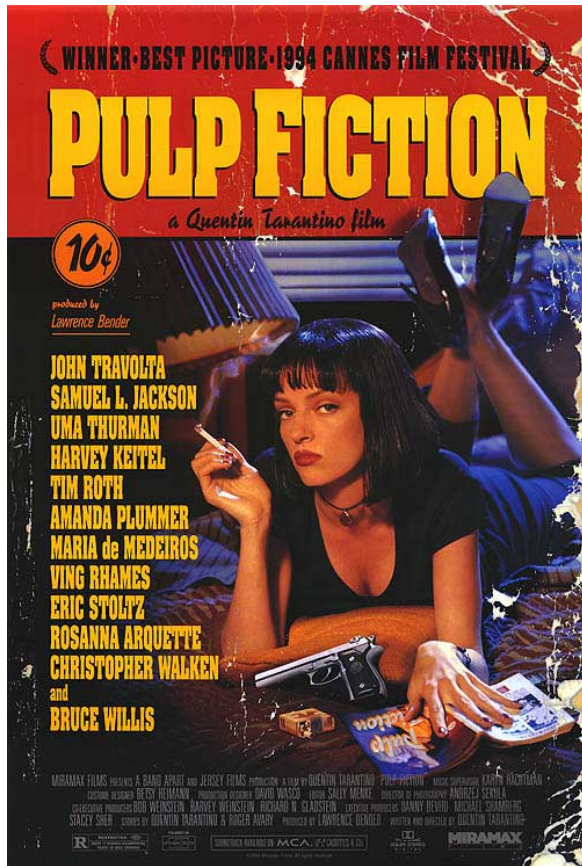


Fig. 92: Cartaz do filme *Pulp Fiction* (1994)

Pulp Fiction (fig. 92), do realizador Quentin Tarantino, devido à sua estrutura pouco convencional, com mistura e referências de vários estilos cinematográficos, o filme já foi descrito como uma homenagem às histórias pulp e de crime *noir* como também um pastiche destes géneros²⁵⁴. Foi considerado ainda como um *neo-noir*,²⁵⁵ “*Pulp Fiction* displays Tarantino’s characteristic profusion of allusions, verbally and visually, to an eclectic range of popular culture; (...) hard-boiled (pulp) fiction and classic *film noir* (notably *Kiss Me Deadly*, 1955) (...)”²⁵⁶

A narrativa que não é linear, é estruturada a partir de três histórias distintas que no final estão relacionadas. A primeira história é a do assassino Vincent Vega que trabalha para o chefe da máfia, Marsellus Wallace. Nesta sequência, Vincent está a cargo de fazer companhia à mulher do seu chefe. Na segunda história, conta a história do pugilista Butch Coolidge que está em fuga mas ao descobrir que se esqueceu do seu relógio – que é insubstituível -, volta a casa para ir buscá-lo mas pelo caminho tem uma série de

²⁵⁴ WAXMAN, Sharon - *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. New York: HarperCollins, 2005, p.64.

²⁵⁵ REAL, Michael R. - *Exploring Media Culture: A Guide*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 1996, p.122.

²⁵⁶ SPICER, Andrew. - *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010, p.248.

incidentes, alguns provocados por homens enviados por Marsellus.

A terceira e última história tem como protagonista o colega de Vincent, Jules Winnfield que após quase levar com tiros – que pensa que não morreu por intervenção divina - decide retirar-se da vida de assassino.

Este filme tem em comum alguns dos aspetos e padrões *noir* como a temática, crime e corrupção, visto que a narrativa está envolvido numa teia de corrupção e crime, controlado por Marsellus, onde personagens matam ou são mortos a mando dele. Tarantino explica que a ideia para este filme "was basically to take like the oldest chestnuts that you've ever seen when it comes to crime stories—the oldest stories in the book..."²⁵⁷

Neste filme, ao contrário de alguns filmes *noir*, não existe nenhuma figura da lei ou alguém que procure algum crime, "It's a *gangster* film in which not a single policeman is to be found."²⁵⁸

A maioria dos personagens são criminosos, desde o chefe da máfia Marsellus Wallace, os seus assassinos contratados, Vincent Vega e Jules Winnfield (fig. 93) até ao casal que assalta o restaurante. Os restantes personagens fogem destes criminosos.



fig. 93: Vincent Vega e Jules Winnfield, *Pulp Fiction* (1994)

A personagem que mais se assemelha à *femme fatale* é Mia Wallace (fig. 94), embora não seja tão sedutora ou fatal como as *femmes fatales noir*, são muitos os homens que se sentem atraídos por ela e matam por ela.²⁵⁹ Mia diverge do padrão do *noir* tradicional: "Mia Wallace is an interesting, powerful, and rather devilish *femme fatale*. She

²⁵⁷ Sem autor - **Pulp Fiction: The Facts** [Registo vídeo] Los Angeles: Miramax, 2002. Digital avi. (31 min.)

²⁵⁸ CONARD, Mark T. – *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, p.125

²⁵⁹ Durante a narrativa ocorrem alguns rumores que o marido, Marsellus, mata e tortura um homem que tentou envolver-se com ela.

doesn't need a slinky black dress to get your attention and she doesn't need to be covered in jewels to broadcast her wealth.”²⁶⁰



Fig. 94: Mia Wallace, *Pulp Fiction* (1994)

Tal como *Double Indemnity*, durante todo o filme, são vários os personagens que fumam compulsivamente (Fig. 95 e fig. 96), em *Pulp Fiction* acrescenta-se ainda o uso de drogas.



Figs. 95 e 96: Fumadores compulsivos em *Pulp Fiction* (1994)

²⁶⁰ O'KEEFEE, Megan. **How Did Mia Wallace Give Us The Most Iconic Fashion Moment On Film Of The Last 20 Years?** [Em linha]. Decider [Consult. 22/01/2016] Descarregado de <http://decider.com/2014/10/14/mia-wallace-fashion>

Pulp Fiction tem uma estrutura narrativa que não é linear, mas quando os personagens dizem determinadas falas que dão a sensação de linearidade, possibilita ao espectador identificar facilmente as alternâncias de vários conjuntos de incidentes e ser capaz de distinguir e associar um flashback a outro. Um exemplo disto é quando Butch questiona retoricamente após a sequência do relógio: “You know what my father went through to get me that watch? ...I don't wanna get into it right now... but he went through a lot.”²⁶¹ Estas palavras fazem com que o espectador se lembre de uma cena anterior - o flashback da infância de Butch, quando lhe contaram a história do relógio. Isto permite ainda dar uma consciência a Butch e o a razão das suas motivações, ajudando o espectador a compreender o seu ponto de vista. Esta autoconsciência das motivações que impulsionam a narrativa é também uma característica do estilo *noir* clássico.

Tal como *Double Indemnity*, este filme recorre por vezes ao fatalismo mas embora alguns dos personagens pareçam caminhar para um final trágico, - como no caso de Marsellus Wallace e Butch Coolidge que são presos e quase mortos, ou Mia Wallace que também quase morre com uma overdose - eles conseguem fugir a esse destino fatal.

Ainda há o caso de Jules, um dos assassinos de Marsellus, que experiencia algo que considerou como milagrosa após um rapaz disparar uma série de vezes contra ele, a uma distância muito curta, sem lhe acertar uma única vez, Jules “interpreta este episódio como uma intervenção divina e decide simplesmente retirar-se da vida de crimes,”²⁶² fugindo assim ao seu final fatal. Existem outros personagens onde não ocorre esta fuga ao fatalismo, e que a morte destes até acontece de surpresa (tanto para o personagem como para o espectador) como no caso de Vincent que é morto por Butch.

Muitos dos personagens têm atitudes que são éticas e moralmente puníveis (como assaltar ou matar) mas estão também em conflito moral. Vincent sente-se atraído por Mia, mas raciocina para si próprio que é errado envolver com a mulher do seu chefe; Quando Marsellus e Butch são presos, Butch consegue fugir mas volta atrás para salvar Marsellus, mesmo sabendo que este o pode matar depois. Como refere Conard: “Through a series of coincidences, Butch and Marcellus end up as prisoners in the hands of sexual perverts who are intent on raping them. Butch's supposed redemption occurs when he is about to escape

²⁶¹ TARANTINO, Quentin – *Pulp Fiction* [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.)

²⁶² BENOSKI, Diogo.- *Violência e Mobilidade Social Nos Filmes de Gângster*, Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, p.83

while the *gangsters* work over Marcellus and, instead, decides to return and save his former boss. Having thus been saved, and apparently escaping the criminal world, Butch rides out of town with his girlfriend on a chopper named Grace, an obvious reference to Butch's salvation.²⁶³



Figs. 97 e 98: Iluminação *low key* utilizada em *Pulp Fiction* (1994)

Visualmente, o filme *Pulp Fiction* também tem algumas características em comum com outros filmes *noir* como o uso da iluminação *low key*, onde existem algumas cenas onde se recorre a este tipo de jogo de luz e sombras, especialmente nas cenas da cidade à noite (figs. 97 e 98).

²⁶³ CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, p.102

É utilizado um ambiente urbano, tendo em conta que a ação de *Pulp Fiction* decorre em Los Angeles²⁶⁴ (fig. 99), cidade muitas vezes utilizada nos filmes *noir* clássicos: “*Pulp Fiction* is staged in a sharply observed contemporary Los Angeles, made up of cheaply remodeled, mission-style apartment houses; condos with swimming pools and keypad alarm systems; frilly, ranch-style homes in the valley.”²⁶⁵



fig.99: Ambiente Urbano de *Pulp Fiction* (1994)

Os ângulos baixos ou contrapicados (fig. 100) e altos/picados (fig. 101) utilizados são uma reminiscência dos filmes *noir*, e têm a intenção de criar imagens desequilibradas e dramáticas que combinam com o género do filme.



Fig.100: Plano Contrapicado, *Pulp Fiction* (1994)

²⁶⁴ KUDLER, Adrien. **The Ultimate Pulp Fiction Filming Location Map of Los Angeles**. [Em linha]. Curbed LA. [Consult. 21/01/2016] Descarregado de <http://la.curbed.com/maps/the-ultimate-pulp-fiction-filming-location-map-of-los-angeles>

²⁶⁵ NAREMORE, James - *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, California: University of California Press, 2008, p.215.



Fig.101: Plano Picado, *Pulp Fiction* (1994)

A câmara subjetiva e em movimento é utilizada neste filme quando a câmara segue Vincent quando ele entra no restaurante. Ele aponta em vários momentos como se estivesse a mostrar o que estava a ver (conjunto de figs. 103-105). Utilizando esta técnica, o espetador tem acesso ao ponto de vista de Vincent. Esta é ainda uma sequência longa de um só take.



Conjunto de figs. 102-104: a câmara segue Vincent no restaurante, *Pulp Fiction* (1994)

Este filme “copia” de uma forma quase satírica os filmes de crime clássicos de Hollywood e adiciona novos elementos: retira o ambiente pesado e sério dos filmes *noir*, e utiliza padrões e clichés para repetir uma história tão semelhante a tantas outras *noir*, mas sangrenta e sem consequências, sem torná-la numa tragédia.

Pulp fiction tornou-se num filme de culto, o que despertou um novo interesse pelo universo dos filmes *noir*, como refere Ellroy: “*Pulp fiction* é mais um exemplo de como a ficção policial não apenas continua florescendo, mas sem dúvida está destinada a sobreviver muito além do século em que foi concebida.”²⁶⁶

O filme prova que o *film noir* tem capacidades que vão para além do seu género que “like any other style or genre, tends to evolve by repeating old ideas in new combinations.”²⁶⁷

No próximo capítulo irei abordar a minha proposta projetual, onde exponho o conceito do vídeo, narrativa e o processo de montagem do ensaio audiovisual que desenvolvi sobre os padrões que se podem encontrar no *film noir*.

²⁶⁶ ELLROY, James - *Noir americano: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.408.

²⁶⁷ NAREMORE, James - *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, California: University of California Press, 2008, p.219

Capítulo 4: Proposta Projetual – Ensaio Audiovisual sobre o *Film Noir*

Neste capítulo, elaborei a minha proposta de um ensaio audiovisual que se relacione com a matéria que foi analisada nos capítulos anteriores. Apresento ainda os filmes que influenciaram este ensaio, tal como o conceito, a narrativa e por fim, o processo da edição e montagem das imagens e sons.

Ensaio Audiovisual

O ensaio audiovisual é um meio que se está a desenvolver na investigação, pesquisa e experimentação dentro dos trabalhos académicos e é também a expressão de trabalhos críticos, analíticos e teóricos que recorre à montagem e constitui um instrumento de análise de imagens e sons.²⁶⁸

As práticas do ensaio audiovisual tem uma grande diversidade e abordagem metodológicas e abrangem ainda vários contextos e influências que vão para além da área do cinema. Alguns destes ensaios podem ser: filme ensaio, filme de compilação, *mashups*, *supercuts*, *found footage*, crítica de cinema ou videoarte.²⁶⁹

Decidi fazer um ensaio audiovisual para demonstrar quais são os padrões (personagens-tipo, temática, ação, aspetos visuais) que se podem encontrar no *film noir* e como estes se relacionam e ligam durante a sequência.

Sendo assim, o projeto vídeo “*Film noir*” é uma recolha de sequências e imagens de diferentes filmes da era do *film noir* clássico, onde a junção destas cria uma história nova que se enquadra no estilo narrativo dos filmes negros. É também uma ode e homenagem ao cinema *noir*; deverá ser um incentivo ao espetador para que se sinta interessado pela narrativa, aspetos visuais e temática, querendo assim explorar os filmes dos quais as sequências fazem parte e, por sua vez, este ciclo cinematográfico.

²⁶⁸LÓPEZ, Cristina, MARTIN, Adrian. **Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers** [Em linha]. Necsus – European Journal of Media Studies. [Consult. 03/02/2016] Descarregado de <http://www.necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>

²⁶⁹Idem, *ibidem*.

Conceito do projeto

As inspirações para o conceito deste projeto foram os filmes *Final Cut: Hölgyeim és uraim* (2012) de György Pálfi e *Dead Men Don't Wear Plaid* (1982) de Carl Reiner; o documentário *Histoire(s) du cinéma* (1988) de Jean-Luc Godard e os trabalhos audiovisuais de Kogonada.

O primeiro filme é uma espécie de declaração de amor ao cinema, onde Pálfi utiliza uma história trivial - um romance entre um homem e uma mulher, com os seus altos e baixos - e reconta-a usando excertos de 450 filmes.

Dead Men Don't Wear Plaid, protagonizado por Steve Martin e Rachel Ward, pode ser tanto uma paródia, como uma homenagem ao *film noir* e aos filmes de detetives *pulp* dos anos 1940. O filme, editado por Bud Molin, é em parte uma colagem cinematográfica que incorpora dezoito clipes diferentes de filmes antigos. Estes foram combinados com imagens mais recentes de Martin e outros atores filmados a branco preto e, onde o diálogo original e os atores dos filmes clássicos se transformaram e mutaram, criando uma história completamente diferente. Este filme inclui muitos atores do clássico *noir*, entre os quais: Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, James Cagney, Joan Crawford, Bette Davis, Brian Donlevy, Kirk Douglas, Ava Gardner, Cary Grant, Alan Ladd, Veronica Lake, Burt Lancaster, Charles Laughton, Fred MacMurray, Ray Milland, Edmund O'Brien, Vincent Price, Barbara Stanwyck, e Lana Turner.

Embora sejam exemplos distintos, estes filmes têm algo em comum, ambos utilizam excertos de filmes que editados formam e recontam uma história.

O documentário de Godard foi pioneiro na área dos ensaios audiovisuais:

“Na mesa de edição, Godard associa lembranças, amarra ideias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema. Nada que se possa resgatar ou entender verbalmente: *Histoire(s)* é uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade indecomponível.”²⁷⁰

²⁷⁰SERAFIM, José - *Godard, Imagens e Memórias: Reflexões Sobre História(s) do Cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011, p.138.

::kogonada, cujos trabalhos são publicados frequentemente na Criterion Collection, utiliza mecanismos semelhantes ao do documentário de Godard. Os ensaios de ::kogonada focam-se na identificação de aspetos e detalhes nos trabalhos de alguns realizadores, como no caso de *One-point perspective*, onde analisa na obra de Stanley Kubrick todos o planos onde o realizador utilizou a perspetiva de um ponto; e ainda *Hands of Bresson* e *Eyes of Hitchcock*, onde criou uma montagem dos planos de mãos e olhos nos trabalhos dos realizadores de Robert Bresson e Alfred Hitchcock.

Narrativa

Para a narrativa do projeto foram utilizadas como base, as histórias clássicas do cinema *noir*, que foram primeiro analisadas e testadas de maneira a compreender qual a junção que iria criar uma história *noir* que desse a entender o cerne das narrativas negras.

Com grandes influências de vários filmes anteriormente visionados, o projeto acabou por ter como influência principal, *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, cuja história foi baseada em *O Falcão Maltês* de Dashiell Hammett. O filme foi considerado por muitos críticos como o suprassumo do *noir* e um dos melhores filmes deste movimento. Este é o que apresenta a história mais tipicamente *noir* e grande parte dos arquétipos, tanto as personagens – *femme fatale*, detetive, criminosos – como os ambientes e localização – cenas urbanas, neste caso, São Francisco. *The Maltese Falcon* conta a história de um detetive particular (Humphrey Bogart) que é procurado por uma mulher misteriosa (Mary Astor), que alega estar a ser ameaçada. Entretanto, tanto o seu perseguidor como o homem que está encarregado de a proteger aparecem mortos. No final, a trama gira à volta de uma estátua de falcão de valor incalculável.

Com esta forte influência, a história do projeto acabou por se desenvolver e levar o seguinte rumo: tudo começa quando uma senhora, que mais tarde se vai revelar como a *Femme Fatale*, vai ao escritório de um detetive e pede-lhe ajuda para resolver umas situações particulares. Este concorda, investiga o caso e por acaso do destino, acaba por se envolver num assassinato de alguém relacionado com a mulher que estava a ajudar. Conduz até à casa desta para lhe contar o que sucedeu; ela fica muito nervosa e o detetive faz o melhor que pode para esta se sentir melhor. Os dois acabam se envolver e beijam-se.

De volta ao carro, o detetive começa a pensar que há algo de estranho naquele caso e, entretanto é espancado e apanhado por um grupo. Desmaia e quando acorda, vê que está

amarrado numa casa desconhecida e fica muito espantado, quando repara que a *Femme Fatale*/ mulher do escritório está lá também. O detetive apercebe-se então que foi tudo um esquema e que aqueles criminosos precisavam de um bode expiatório. Seria ele quem iria arcar com as culpas do assassinato.

Porém, a *Femme Fatale*, arrependida e amargurada, solta-o enquanto ninguém está a ver. De volta a casa, o detetive recebe um telefonema da *Femme Fatale* que lhe implora que a veja. Ele acaba por aceitar. Dirige-se, com receio, à casa dela, fala com ela, exige-lhe explicações e acusa-a de o ter traído.

De repente, ouvem bater à porta; é o grupo de criminosos que vem vingar-se dos dois. Tentam matar o detetive mas entretanto, a *Femme Fatale* consegue apanhar uma arma que estava escondida, começa aos tiros e, com a ajuda do detetive, matam o grupo todo.

Os dois decidem fugir de carro para longe, pois não sairiam impunes com aqueles homicídios todos. Mais tranquilos, conduzem calmamente, quando avistam ao longe carros da polícia à espera deles. Desesperada, a *Femme Fatale* começa aos tiros, acabando por provocar um acidente, onde ambos morrem.

A história do projeto inclui assim o fatalismo do destino e o peso do crime, temas tão comuns e típicos dos filmes e narrativas *noir*.

Montagem:

Para facilitar a montagem e execução do projeto foi elaborada uma storyboard²⁷¹, onde dividi o filme em vinte e sete momentos-chave:

- 1 – Vista de rua até ao escritório do Detetive.
- 2 – Interior do escritório/ Detetive a trabalhar.
- 3 – *Femme Fatale* aparece no gabinete (primeiro contacto do Detetive com a *Femme Fatale*).
- 4 – Esta pede-lhe ajuda para investigar um assunto particular.
- 5 – O Detetive sai para tentar encontrar algumas pistas para resolver o caso.
- 6 – Depara-se com um assassinato/ É testemunha de um crime (alguém relacionado com a *Femme Fatale*).
- 7 – Dá as más notícias à *Femme Fatale*.

²⁷¹ Vide anexo 1.

8 – E tenta consolá-la.

9 – De volta ao carro, começa a pensar em algumas situações relacionadas com o caso e o assassinato.

10 – Um grupo de criminosos apanha-o e batem-lhe até perder a consciência.

11 – Quando acorda, está amarrado e numa casa estranha. Descobre que a *Femme Fatale* está envolvida.

12 – Arrependida, solta-o quando os criminosos não estão a ver e o Detetive consegue fugir.

13 – Já em casa, o Detetive recebe um telefonema.

14 – É a *Femme Fatale* que pede para se encontrarem.

15 – Ele, receoso, concorda.

16 – Já em casa da *Femme Fatale*, confronta-a e pede-lhe explicações.

17 – Ouvem bater à porta.

18 – É o grupo de criminosos que veio terminar o seu trabalho.

19 – Tentam matar o Detetive

20 – A *Femme Fatale* consegue apanhar uma arma escondida.

21 – Ela começa aos tiros.

22 – Com a ajuda do Detetive, matam o grupo todo.

23 – Os dois decidem fugir o mais depressa possível.

24 – Mas já está a polícia à espera no fundo da estrada.

25 – Desesperados, acabam por ter um acidente e morrem.

Cenas dos filmes incluídas no projeto²⁷²

Este projeto inclui excertos de filmes considerados originalmente *noir*, relativos à época do movimento do *noir* clássico e que são os seguintes:

The Maltese Falcon (1931) de Roy Del Roth

The Petrified Forest (1936) de Archie Mayo

The Maltese Falcon (1941) de John Huston

Quiet Please: Murder (1942) de John Larkin

Double Indemnity (1944) de Billy Wilder

Mildred Pierce (1945) de Michael Curtiz

²⁷² Vide anexo 2.

The Big Sleep (1946) de Howard Hawks
The Killers (1946) de Robert Siodmak
The Strange Love of Martha Ivers, (1946) de Lewis Milestone.
The Postman Always Rings Twice (1946) Tay Garnett
The Lady From Shanghai, (1947) de Orson Welles
Out of the Past (1947) de Jacques Tourneur
Dark Passage (1947) de Delmer Daves
Criss Cross (1949) de Robert Siodmak
The Third Man (1949) de Orson Welles
Sunset Blvd. (1950) de Billy Wilder
In a Lonely Place (1950) de Nicholas Ray
The Asphalt Jungle, (1950) de John Huston
Don't Bother to Knock (1952) de Roy Ward Baker
The Killing (1956) de Stanley Kubrick

Timeline e legendas do ensaio:

- Nos minutos [0:00:00-0:00:10] foi escolhida uma cena do filme *The Maltese Falcon* (1941) com a legenda/referência 'Localização Urbana' – a sequência demonstra S. Francisco e a ponte Golden Gate que é uma cidade e ambientes utilizados frequentemente nos filmes *noir*.

- [0:00:10-0:00:14] *The Maltese Falcon* (1941) 'Escritório do Detetive' – primeiro contacto com o local e ambiente de trabalho do detetive.

- [0:00:14-0:00:16] *The Maltese Falcon* (1941) 'O Detetive', onde destaco um dos personagens tipo do *film noir* ao "congelar" a imagem e faço-o sobressair com cor (neste caso azul).

- [0:00:17-0:00:34] *The Maltese Falcon* (1941) a sequência continua com a legenda 'Escritório do Detetive', onde a secretária do Detetive avisa-o que tem uma cliente à espera.

- [0:00:34-0:00:43] *The Postman Always Rings Twice* (1946) 'Atração' onde, com um plano aproximado das pernas da cliente, se mostra o ponto de vista do detetive e o seu fascínio e deslumbramento pela aquela mulher.

- [0:00:43-0:00:45] *The Postman Always Rings Twice* (1946), a '*Femme Fatale*' é

apresentada e introduzida na história. É utilizado o mesmo método para destacar esta personagem como foi utilizado com o Detetive, parou-se a imagem e ao mesmo tempo esta está realçada a vermelho.

- [0:00:45-0:02:05] *The Maltese Falcon* (1941) – ‘*Femme Fatale* contrata Detetive’, a cliente/*Femme Fatale* expõe os seus problemas ao Detetive, onde lhe pede para seguir um homem que julga estar com a irmã desta para assim a conseguir encontrar. Paga os serviços ao Detetive e sai do escritório.

- [0:02:05-0:02:09] *The Maltese Falcon* (1931), continuação da cena anterior; o detetive acompanha-a à porta.

- [0:02:09-0:02:52] *Dark Passage* (1947) – ‘Saída do Escritório/Início da Investigação’ – O Detetive sai do seu escritório e apanha um táxi para ir até ao local indicado pela sua cliente.

- [0:02:52-0:03:16] *Out of the Past* (1947) ‘Ambiente Urbano/Detetive dirige-se ao local a investigar’ – continuação da sequência anterior, com referência ao ambiente citadino, recorrente nos filmes *noir*.

- [0:03:16-0:03:49] *The Big Sleep* (1946) - ‘Chegada ao local’ – O Detetive chega à morada indicada pela cliente mas nota que há algo de estranho.

- [0:03:49-0:03:54] *The Big Sleep* (1946) – ‘O Morto’; é apresentado outro personagem *noir*, utilizado o mesmo método anteriormente utilizado, desta vez o personagem está destacado com a cor verde.

- [0:03:54-0:04:33] *The Big Sleep* (1946) – ‘Detetive procura eventuais ligações ao morto’, ao deparar-se com a cena do crime, o Detetive tenta encontrar algumas pistas que liguem a suspeitos ou a alguém que saiba alguma coisa sobre o morto.

- [0:04:33-0:05:00] *The Big Sleep* (1946) – ‘Investigação do local/ pistas’ – continua a investigação pelo resto da casa a fim de encontrar outras pistas.

- [0:05:00-0:05:41] *Don't Bother to Knock* (1952) – ‘Ansiedade e agitação’, batem à porta da cliente/ *Femme Fatale* que está visivelmente nervosa e preocupada e, parece querer esconder algo.

- [0:05:42-0:07:10] *The Maltese Falcon* (1941) ‘Desconfiança/Possível envolvimento da *Femme Fatale*’ - A *Femme Fatale* abre a porta ao Detetive, este suspeita que ela esteja envolvida no crime e começa por lhe fazer algumas perguntas.

- [0:07:11-0:07:44] *The Maltese Falcon* (1941) ‘Revolta’ – os dois começam a

irritar-se com as acusações um do outro.

- [0:07:44-0:07:56] *The Killers* (1946) - ‘Lúxuria e paixão’ – apesar da revolta, a atração que sentem é maior e acabam por se beijar.

- [0:07:56-0:08:22] *The Big Sleep* (1946) - ‘Ambiente Noturno’ – o Detetive decide continuar a investigação.

- [0:08:22-0:08:24] *The Big Sleep* (1946) - ‘Detetive é apanhado pelos criminosos’ – Acaba por se apanhado e agredido por dois homens que estão envolvidos no crime.

- [0:08:24-0:08:30] *The Big Sleep* (1946) – ‘É preso por saber demasiado’ – o Detetive acorda amarrado numa sala desconhecida.

- [0:08:30-0:09:27] *The Big Sleep* (1946) - ‘Reencontro, desilusões e arrependimentos’ – A *Femme Fatale* entra na sala, revelando assim que está, de facto, envolvida. O Detetive apesar de já desconfiar fica desiludido com esta revelação. E, ela, sentido-se culpada com aquela situação, arrepende-se e ajuda-o a soltar-se das cordas.

- [0:09:27-0:09:47] *The Big Sleep* (1946) – ‘Fuga do Detetive’ – Com a ajuda da *Femme Fatale*, que distrai os criminosos, o Detetive consegue fugir daquela casa.

- [0:09:47-0:09:52] *The Third Man* (1949) - ‘Fuga do Detetive’ – O Detetive continua a fugir pelas ruas da cidade.

- [0:09:52-0:09:57] *The Maltese Falcon* (1941) – ‘Sombras’ – Quando chega a casa, o Detetive recebe um telefonema.

- [0:09:57-0:10:08] *Double Indemnity* (1944) – ‘Falsa Segurança’ – atende o telefone e tenta acalmar o interlocutor mas com pouca segurança. Marcam um encontro.

- [0:10:08-0:10:10] *Double Indemnity* (1944) – ‘Sombras - Low Key/Chiaroescuro’ – O Detetive sai de casa.

- [0:10:10-0:10:20] *The Lady From Shanghai* (1947) – ‘Ambiente Urbano’ - E apressa-se a chegar ao local combinado.

- [0:10:20-0:10:23] *In a Lonely Place* (1950) – ‘Detetive dirige-se ao local do encontro’ continuação da sequência anterior.

- [0:10:23-0:10:41] *Sunset Blvd.* (1950) – ‘Suspeita’ – O Detetive sobe as escadas desconfiado.

- [0:10:41-0:10:48] *In a Lonely Place* (1950) – ‘Ansiedade e expectativa’ – E bate à porta, um pouco ansioso com o encontro.

- [0:10:48-0:10:56] *The Maltese Falcon* (1941) - ‘Calma Aparente’ – A *Femme*

Fatale abre-lhe a porta, os dois parecem estar calmos.

- [0:10:56-0:11:08] *The Asphalt Jungle* (1950) - ‘Apreensão’ – Inquieta e com algum receio, começa a falar com o Detetive.

- [0:11:08-0:11:40] *Double Indemnity* (1944) – ‘Despedidas e acusações’ – Ele começa por se despedir e ameaça entregá-la.

- [0:11:40-0:12:00] *Criss Cross* (1949) – ‘Proposta de Fuga’ – Mas o Detetive propõe antes que a *Femme Fatale* fuja com ele para escaparem aos criminosos.

- [0:12:00-0:12:10] *Criss Cross* (1949) – ‘Tensão’ – O Detetive e a *Femme Fatale* ouvem um barulho estranho e apercebem-se que está outra pessoa na casa.

- [0:12:10-0:12:14] *The Petrified Forest* (1936) – ‘Encontro com os criminosos’ – os criminosos aparecem armados na sala.

- [0:12:15-0:12:17] *The Petrified Forest* (1936) – ‘Os Criminosos’ – são introduzidos os últimos personagens tipo, destacados a amarelo.

- [0:12:17-0:12:27] *The Petrified Forest* (1936) – ‘Encontro com os criminosos’ – os criminosos apresentam o seu chefe.

- [0:12:27-0:12:41] *Criss Cross* (1949) - ‘Crime por ciúme e paixão’ – O chefe dos criminosos revela o que levou a matar aquele homem: ciúmes da *Femme Fatale*.

- [0:12:41-0:12:53] *The Strange Love of Martha Ivers* (1946) – ‘Vingança da *Femme Fatale*’ – enquanto o Criminoso e o Detetive falam, a *Femme Fatale* afasta-se discretamente e tira uma arma que estava escondida numa secretária. Começa a disparar antes que os criminosos os matem.

- [0:12:53-0:12:55] *Mildred Pierce* (1945) – continua a disparar.

- [0:12:55-0:13:26] *The Killing* (1956) – ‘Detetive ajuda a matar os criminosos’ – o detetive pega noutra arma e ajuda a *Femme Fatale*. Após o massacre, fica aterrorizado e foge do local.

- [0:13:26-0:14:48] *The Asphalt Jungle* (1950) – ‘Dilema e culpa’ – O Detetive sente-se culpado e sabe que agora é também um criminoso e tem a polícia atrás dele. Pede que a *Femme Fatale* se separe dele e vá para longe, mas ela consegue dissuadi-lo e decidem antes fugir juntos.

- [0:14:48-0:15:34] *Out of the Past* (1947) – ‘Fuga/Ambiente Noturno’ – preparam-se para a fuga.

- [0:15:34-0:16:04] *The Postman Always Rings Twice* (1946) – Fuga para a

‘Felicidade’ – Aparentemente parece que estão a conseguir fugir sem grandes problemas, por alguns momentos até se sentem relaxados e fazem planos para o futuro.

- [0:16:04-0:16:27] - *Out of the Past* (1947) – ‘Emboscada’ – a felicidade de ambos dura pouco tempo; a polícia já estava à espera deles. A *Femme Fatale*, desesperada, começa a disparar.

- [0:16:27-0:16:32] - *Out of the Past* (1947) – ‘Destino Fatalista’ – Têm um acidente e os dois acabam por morrer.

- [0:16:32-0:16:37] - *The Postman Always Rings Twice* (1946) – ‘Destino Fatalista’.

Conclusão

Neste projeto, o problema e a hipótese de trabalho “quais são os padrões/clichés do *film noir*?” foram resolvidos: identificaram-se vários padrões particulares do *film noir*, desde os personagens-tipo, a temática e os aspetos narrativos e visuais deste género. Ao reconhecer as características deste género e verificá-las no filme *noir* clássico, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, que se comparou com um filme mais recente, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, podem-se identificar estas particularidades e padrões *noir* na cultura visual atual.

Foi possível verificar que personagens como o detetive, a *femme fatale* ou o criminoso, a moralidade e ética ambíguas destes personagens, a cidade sombria, o tema do crime e o fatalismo são aspetos que influenciaram realizadores e filmes recentes²⁷³, o que revela o forte impacto e influência do *film noir* e a sua persistência, demonstrando que este género cinematográfico tão rico e cativante irá, certamente, permanecer e desenvolver-se em imagens futuras.

No decurso da investigação, também se verificou que existem outros temas relacionados com o género *noir* e os seus padrões, em especial, o desenvolvimento de outros subgéneros do *noir*, como o *Neo-Noir*, *Retro-Noir*, *Nordic Noir* ou as influências do estilo *noir* em séries televisivas que merecem ser explorados e investigados.

Este projeto é também um contributo para o conhecimento desta área científica, tendo em conta que a investigação permite esclarecer o tema - o *film noir* e os seus padrões e clichés – de forma mais fundamentada.

O projeto permite concluir que as influências e características do *film noir* estão fortemente vincadas em imagens e cinema atuais, o que mostra o forte impacto com que este género incidiu na cultura visual. Como é facilmente mutável e capaz de se misturar com outros estilos ou géneros cinematográficos, as características do *film noir* continuam infiltradas em filmes e séries da atualidade.

²⁷³ Filmes como *Chinatown* (1974), *LA Confidential* (1997), *Pulp Fiction* (1994), *Black Dahlia* (2007).

Bibliografia

Fontes Primárias:

- Obras Monográficas:

- BECK, Robert - *The Edward G. Robinson Encyclopedia*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., 2002.
- EYMAN, Scott - *Movie Icons: Ingrid Bergman*. Koln: Taschen, 2007.
- FEENEY, F.X. - *Movie Icons: Orson Welles*. Koln: Taschen, 2006.
- GARDNER, Ava – *Ava: My Story*. New York: Bantam, 1990.
- GUINN, Jeff - *Go Down Together: The True, Untold Story of Bonnie and Clyde*. New York, Sydney, Toronto, London: Simon & Schuster, 2010.
- HOPP, Glenn - *Billy Wilder: The Complete Films, The Cinema of Wit 1906 – 2002*. Koln: Taschen, 2003.
- MULLER, Eddie – *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York, London: Overlook Duckworth, 2002.
- SERAFIM, José - *Godard, Imagens e Memórias: Reflexões Sobre História(s) do Cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- URSINI, James - *Movie Icons: Bogart*. Koln: Taschen, 2007.

Filmes:

- HUSTON, John - **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1941. 1 DVD. (1h 40min.) PAL.
- HUSTON, John – **Key Largo**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1948. Digital avi. (1h 40min.)
- LEWIS, Joseph H. – **Gun Crazy**. [Registo vídeo]. USA: King Brothers Production, 1950. Digital avi. (1h 26min.)
- MILESTONE, Miles - **The Strange Love of Martha Ivers**. [Registo vídeo]. USA: Hall Wallis Productions, 1944. Digital avi. (1h 56min.)
- ROWLAND, Roy – **Witness to Murder**. [Registo vídeo] USA: Chester Erskine Productions, 1954. Digital avi. (1h 23min.)
- RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL.
- SIODMAK, Robert – **Criss Cross**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1949. Digital avi. (1h 28min.)
- TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.)
- TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.)
- ULMER, Edgar G. - **Detour**. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.)
- WELLES, Orson – **The Lady from Shanghai**. [Registo vídeo]. USA, Columbia Pictures Corporation, 1947. Digital mvk. (1h 27min.)

WELLES, Orson – **Touch of Evil**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1958.
Digital mvk. (1h 50min.)

WILDER, Billy – **Double Indemnity**. [Registo vídeo]. USA: Patamont Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL.

HUMBERSTONE, H. Bruce - **I Wake Up Screaming**. [Registo vídeo]. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1941. Digital avi. (1h 22min.)

Documentários:

ARCHER, Elaina - **Why Be Good? Sexuality & Censorship in Early Cinema**. [Registo vídeo].
EUA: Alta Loma Entertainment, 2007. Digital avi. (1h 10min.)

BURNS, Ken & NOVICK, Lynn - **Prohibition, Part II: A Nation of Scofflaws**. [Registo vídeo].
EUA: PBS, 2011. Digital Avi (1h 51min.)

COUSINS, Mark - **The Story of Film: An Odyssey - Episode 5 - Post-War Cinema**. [Registo vídeo]. Reino Unido: More4, Cinemien, 2011. 1 DVD vídeo (1h 2min.) PAL.

FIENNES, Sophie - **The Pervert's Guide to Cinema**. [Registo vídeo]. Reino Unido, Áustria, Holanda: ICA Projects, 2006. Digital avi. (2h 30min.)

LEVA, Gary - **Bringing Darkness To Light**. [Registo vídeo]. EUA: Warner Home Video, 2006. Digital avi. (1h 8min.)

PIEPER, Elaine Donnelly - **The Rules of *Film Noir***. [Registo vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2009. Digital Avi. (1h)

PREYALE, Laurent - **From B Movie to Cult Film: *Film Noir*** [Registo vídeo]. França: TPS Cinema, 2005. Digital avi (26min.)

Sem autor - **American Cinema: *Film Noir***. [Registo vídeo]. EUA: PBS - Public Broadcasting Service, 1995. Digital avi. (54min.)

Sem autor - **Pulp Fiction: The Facts** [Registo vídeo] Los Angeles: Miramax, 2002. Digital Avi. (31 min.)

SMITH, Steven - **Thou Shalt Not: Sex, Sin and Censorship in Pre-Code Hollywood**. [Registo vídeo]. EUA: Turner Classic Movies (TCM), 2008. Digital Avi. (1h 8min.)

SWEET, Matthew - **The Rules of *Film Noir*** [Registo vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2009. Digital avi (1h.)

- Base de Dados especializados:

IMDB. [Consult. 03/02/2016] descarregado de <http://www.imdb.com>

Open Culture. [Consult. 18/11/2015] descarregado de
http://www.openculture.com/free_film_noir_movies

TCM – Turner Classic Movies. [Consult. 12/10/2015] descarregado de: <http://www.tcm.com>

Fontes Analíticas:

- Obras Monográficas:

- ABBOTT, Megan - *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- BALLINGER, Alexander, GRAYDON, Danny - *The Rough Guide to Film Noir*. Londres: Rough Guides, 2007.
- BELTON, John – *Movies and Mass Culture*. New Jersey, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
- BENOSKI, Diogo - *Violência e Mobilidade Social Nos Filmes de Gangster*. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- BLACK, Gregory - *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BOULD, Mark – *Film Noir: From Berlin To Sin City*. London, New York: Wallflower, 2005.
- CANEVACCI, M. - *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARVALHO, Débora. – *Fatal, cativa e independente: a mulher no Film Noir*. Coimbra: Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra, 2011, p.77. (tese mestrado – consultada na versão pdf. (tese – consultada na versão pdf. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19517/1/DEBORA%20CARVALHO-FATAL%20%20CATIVA%20E%20INDEPENDENTE%20%20A%20MULHER%20NO%20FILM%20NOIR.pdf>)
- CHRISTOPHER, Nicholas - *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Owl/Henry Holt, 1998.
- CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.
- CONARD, Mark T. - *The Philosophy Of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.
- CROWTHER, Bruce. - *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: The Continuum Publishing Company, 1989.
- CUNHA, Gustavo. - *Captando Imagens Em Movimento*. Porto Alegre: Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, 2010.
- ELLROY, James - *Noir americano: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino*. Rio de janeiro: Record, 1997.
- FONSECA, J. J. S. - *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.
- FONTES, Bruno – *Num Mundo Sempre Noir*. Coimbra: FLUC, 2011. (tese mestrado – consultada na versão pdf. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19744/1/Dissertação%20de%20Mestrado%20de%20Bruno%20Fontes%20-%20Num%20Mundo%20sempre%20noir.pdf>)
- HANSON, Helen, O'RAWE, Catherine - *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- HAUSTRATE, Gaston. – *Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema, volume 1 (1895-1945)*. Lisboa: Editora Pregaminho, LA. 1991.
- HIRSCH, Foster. - *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981.
- HOGGART, Richard - *The Uses of Literacy*. Londres: Routledge, 1957.
- JERMYN, Deborah - “Film Noir”. In *Critical dictionary of film and television theory*. London, New York: Routledge, 2001.
- KEANEY, Michael F. - *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940-1959*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., 2011.
- LIPSITZ, George - *Rainbow at Midnight: Labor and Culture in the 1940s*. Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- LUHR, William – *Film Noir*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- LYONS, Arthur - *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. New York: Da Capo, 2000.
- MARCUS, Steven - “Introduction.” In *The Continental Op*, London: Pan Books, 1975.
- MASCARELLO, Fernando - *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MAYER, Geoff, MCDONNELL, Brian - *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2007.
- MINAYO, M. C. S. - *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MULLER, Eddie - *Dark City: The Film Noir*. New York: St. Martin's Griffin, 1952.
- NACACHE, Jacqueline - *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições texto&grafia, 2012.
- NAREMORE, James - *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, California: University of California Press, 2008.
- PARKINSON, David - *100 Ideas that Changed Film*. Londres: Laurence King, 2012.
- PARKINSON, David – *History of Film*. London: Thames&Hudson, 2012.
- PEREZ, Cesar - *A Content Analysis of the MPAA Rating System and its Evolution*. Statesboro: Georgia Southern University, 2015.
- POULIN, Brock - *Dark time(s): non-linear narratives in the postmodern film noir*. Victoria: University of British Columbia, 2005.
- REAL, Michael R. - *Exploring Media Culture: A Guide*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul - *L'êtr e le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, 1943.
- SCHATZ, Thomas - *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- SELBY, Sencer - *Dark City: The Film Noir*. Jefferson: McFarland, 1984.
- SILVER, Alain, URSINI, James & DUNCAN, Paul. - *Film Noir*, Lisboa: Tashen, 2012.
- SILVER, Alain, WARD, Elizabeth - *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1992.
- SPICER, Andrew – *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2010.
- THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David - *Film History: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2010.

TOWNE, Charles, *The Rise and Fall of Prohibition: The Human Side of What the Eighteenth Amendment Has Done to the United States*, Nova Iorque: Macmillan, 1923.

WAXMAN, Sharon - *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. New York: HarperCollins, 2005.

WELSKOPP, Thomas - *Prohibition in The United States: The German-American Experience, 1919-1933*. Bielefeld: University Of Bielefeld, 2013.

- Artigos:

COLLINS, Max - "The Hard-Boiled Detective", In *Encyclopedia Mysteriosa* (vol.1). EUA: Macmillan General Reference, 1994.

CREEKMUR, Corey K. - "Cinephilia and *Film Noir*". In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013.

GREENWOOD, Ernest - "Los Métodos de Investigación Empírica en Sociología". In *Revista Mexicana de Sociología*, vol. XXV, n.º 2, de Maio-Agosto 1963.

HOBERMAN, J. - "A Test For The Individual Viewer: *Bonnie And Clyde's* Violent Reception" In *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

HOLLINGER, Karen. "*Film Noir*, Voice-over, and the *Femme Fatale*". In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006.

HUTCHINGS, Peter - "Noir and Horror". In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013.

JAMESON, Richard T. - "Gun Crazy". In *The B List: The National Society of Film Critics on the Low-Budget Beauties, Genre-Bending Mavericks, and Cult Classics We Love*. Cambridge: Da Cabo, 2008.

MILLS, Melinda - "Comparative Research". In L. M. Given (Ed.) *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, CA: Sage, 2008.

NAREMORE, James - "B Pictures versus Intermediates". In *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. California: University of California Press, 2008.

PORFIRIO, Robert - "No Way Out: Existential Motifs in the *Film Noir*". In *Film Noir Reader*. New York: Limelight, 1996.

PORFIRIO, Robert - "The Strange Case of *Film Noir*". In *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013.

PORTER, Dennis. - "The Private Eye" In *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (vol.6). Cambridge: Cambridge University Press.

SAMPSON, Robert. - "Pulps". In *Encyclopedia Mysteriosa* (vol.1). EUA: Macmillan General, 1997.

SANDERS, Steven M. - "Film noir and the meaning of life", In *The philosophy of film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

SCHRADER, Paul - "Notes on Film Noir". In *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006.

SPICER, Andrew - "Introduction: The Problem of *Film Noir*". In *A Companion to Film Noir*.

Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2013.

Materiais Consultados na Web:

- DIRAMI, Victor - **Hollywood: Os Anos da Censura**. [em linha] Obvious Magazine. [Consult. 20/11/2014] Descarregado de http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html
- DREHLE, David Von. - **The Demon Drink**. [Em linha]. Time. Vol. 175, nº20 (2010). [Consult. 09/11/2014]. Descarregado de <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1989146,00.html>
- EBERT, Roger - **A Guide To *Film Noir* Genre** [Em linha]. RogerEbert.com [Consult. 14/01/2016] Descarregado de <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-guide-to-film-noir-genre>
- Encyclopaedia Britannica. **Hard-boiled Fiction**. [Em linha] [Consult. 16/06/2015]. Descarregado de <http://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>
- FENELL, Chris – **10 Greatest Films About Committing the Perfect Crime**. [Em Linha]. BFI. [Consult. 10/07/2015] Descarregado de <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-films-about-committing-perfect-crime>
- FRANK, NINO - **A New Kind of Detective Story**. [Em Linha]. L'Écran Français Vol.61 (1946) [Consult. 13/09/2015] Descarregado de <http://www.umsl.edu/~gradyf/film/ninofrank.htm>
- HAMMETT, Dashiell - **Dashiell Hammett's Introduction to The Maltese Falcon (1934)**. [Em linha]. The Thrilling Detective Web Site [Consult. 06/04/2015] Descarregado de <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv244.html>
- Hays Code (Motion Picture Production Code). **Hays Code and *Film Noir*** [em linha] [Consult. 13/12/2014] Descarregado de <http://hayscodeandfilmnoir.blogspot.pt/2010/02/examples.html>
- HIKSON, Jake. **Masters of Darkness and Light: *Film Noir's* Unheralded Geniuses**. [Em Linha]. CriminalElement.com – Murder, Mystery, Mahem. [Consult. 12/11/2015] Descarregado de <http://www.criminalelement.com/blogs/2011/05/masters-of-darkness-and-light-film-noirs-unheralded-geniuses>
- HORDNES, Lise - **The Problem Of *Film Noir***. [Em linha]. American History From Revolution to Reconstruction and Beyond. [Consult. 06/05/2015]. descarregado de <http://www.let.rug.nl/usa/essays/general/does-film-noir-mirror-the-culture/the-problem-of-film-noir.php>
- KUDLER, Adrien -**The Ultimate Pulp Fiction Filming Location Map of Los Angeles**. [Em linha]. Curbed LA. [Consult. 21/01/2016] Descarregado de <http://la.curbed.com/maps/the-ultimate-pulp-fiction-filming-location-map-of-los-angeles>
- Law Library - American Law and Legal Information. **Organized Crime - American Mafia** [Em linha] [Consult. 22/04/2015]. Descarregado de <http://law.jrank.org/pages/11944/Organized-Crime-American-Mafia.html>
- LÓPEZ, Cristina, MARTIN, Adrian - **Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers** [Em linha]. Necsus – European Journal of Media Studies [Consult. 03/02/2016] Descarregado de <http://www.necus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>
- NEVINS, Jess – **An introduction to pulp fiction in Europe** [Em linha]. IO9. [Consult. 08/04/2015] Descarregado de <http://io9.gizmodo.com/5785897/an-introduction-to-pulp-fiction-in-europe-before-1914>

O'KEEFEE, Megan - **How Did Mia Wallace Give Us The Most Iconic Fashion Moment On Film Of The Last 20 Years?** [Em linha]. Decider [Consult. 22/01/2016] Descarregado de <http://decider.com/2014/10/14/mia-wallace-fashion>

SAMUELSON, Mary & YOUNG, Savitri. – **On Leave Her To Heaven.** [Em Linha]. UCLA Student Groups Web Service. [Consult. 28/06/2015].
Descarregado de <http://www.studentgroups.ucla.edu/thecrank/v2/pages/notes/Leave%20Her%20To%20Heaven.html>

WEHNER, Christina - **The Maltese Falcon: 1931, 1936, 1941- Movies of Their Era.** [Em linha]. Classic Movies, Musicals, Old Books, and The Great American Songbook [Consult. 15/12/2014] Descarregado de <https://christinawehner.wordpress.com/2014/07/01/the-maltese-falcon-1931-1936-1941-movies-of-their-era/>

Outras fontes sobre o tema:

HARE, William – *L.A. Noir: Nine Dark Visions of the City Of Angels.* London: McFarland & Company Inc. Publishers, 2004.

HARE, William – *Pulp Fiction To Film Noir - The Great Depression And The Development Of A Genre.* London: McFarland & Company Inc. Publishers, 2012.

KRUTNIK, Frank - *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity.* London: Routledge, 1991.

LEITCH, Thomas – *Crime Films.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SANDERS, Steven M.; SKOBLE, Aeon J. - *The Philosophy of TV Noir.* Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

DOHERTY, Thomas - *Pre-code Hollywood - sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930–1934.* New York: Columbia University Press, 1999.

PARK, William - *What is film noir.* Plymouth: Bucknell University Press, 2011.

HIRSH, Foster - *The Dark Side of the Screen.* Cambridge: Da Cabo Press, 2008.

KEATING, Patrick - *Nightmare Alley - Film Noir And The American Dream.* New York: Columbia University Press,

DIXON, Wheeler - *Film Noir and the Cinema of Paranoia.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

DUNCAN, Paul - *Film Noir Films of Trust and Betrayal, 2000-2006.* Harpenden: Pocket Essentials, 2006.

PHILLIPS, Gene - *Out of the Shadows - Expanding the Canon of Classic Film Noir.* Plymouth: The Scarecrow Press, 2012.

OLIVER, Kelly, TRIGO, Benigno - *Noir Anxiety.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Materiais Iconográficos:

Fig. 1: *The Maltese Falcon* (1941). DAVIS, Ziff - **Top 10 Movie Macguffins**. [em linha]. IGN [Consult. 12/12/2015] Descarregado de http://moviesmedia.ign.com/movies/image/article/875/875339/maltese-falcon-bogie_1211326696.jpg

Fig. 2: *Double Indemnity* (1944). Sem autor – **Double Indemnity**. [em linha]. The Guardian [Consult. 12/12/2015] Descarregado de <http://www.theguardian.com/film/2012/jul/29/philip-french-classic-film-double-indemnity>

Fig. 3: *Laura* (1944). BRUNSON, Matt. **Argo, Best in Show, Laura among new home entertainment titles**. [em linha]. Creative Loafing [Consult. 12/12/2015] Descarregado de <http://clclt.com/charlotte/argo-best-in-show-laura-among-new-home-entertainment-titles/Content?oid=3021495>

Fig. 4: *Black Mask* (1942). Sem autor. **Pulp Fiction Cover Art: Cover Art from the Golden Age of Pulp Novels and Magazines**. [em linha] Flickr. [Consult. 05/02/2016] Descarregado de <https://www.flickr.com/photos/78469770@N00/sets/72157600337306662/>

Fig. 5: *Dime Detective* (1942) Fig. 4: *Black Mask* (1942). Sem autor. **Pulp Fiction Cover Art: Cover Art from the Golden Age of Pulp Novels and Magazines**. [em linha] Flickr. [Consult. 05/02/2016] Descarregado de <https://www.flickr.com/photos/78469770@N00/sets/72157600337306662/>

Fig. 6: *Detective Fiction Weekly* (1932). Fig. 4: *Black Mask* (1942). Sem autor. **Pulp Fiction Cover Art: Cover Art from the Golden Age of Pulp Novels and Magazines**. [em linha] Flickr. [Consult. 05/02/2016] Descarregado de <https://www.flickr.com/photos/78469770@N00/sets/72157600337306662/>

Fig. 7: Revista *pulp Detective Magazine* (1945). Sem autor. **Detective Magazine (Portugal, 1945-1946)**. [em linha] The Secret Squadron. [Consult.] Descarregado de <http://thesecretsquadron.blogspot.pt/2012/08/detective-magazine-portugal-1945.html>

Fig. 8: *Das Kabinett des Dr Caligari* (1919). MCWHIRK. **250 Film Challenge: The Cabinet of Dr. Caligari (Silent 4/50)**. [em linha] Wordpress. [Consult. 19/01/2016] Descarregado de <https://morestarsthanintheheavens.wordpress.com/2013/01/27/250-film-challenge-the-cabinet-of-dr-caligari-silent-450/>

Fig. 9: *Nosferatu* (1922). VIVA, Daniele. **Io Adoro Solo l'oscurità e le Ombre**. [em linha] 1977 Magazine. [Consult. 10/02/2016] Descarregado de <http://1977magazine.com/nosferatu-il-vampiro/>

Fig. 10: *The Public Enemy* (1931) GOLDBERT, Matt. **Five Classic Pre-1950 Gangster Films**. [em linha] Colider. [Consult. 07/03/2015] Descarregado de <http://collider.com/best-gangster-films-white-heat-scarface-little-caesar/>

Fig. 11: *Scarface: The Shame of a Nation* (1932) ROBERTS, Adam. **Scarface (1932)**. [em linha] The Metropolis Times. [Consult. 07/03/2015] Descarregado de <http://themetropolistimes.com/2011/12/11/scarface-1932/>

Fig. 12: Alcohol prohibition (1921) SOVEREIGN. **A Brewing Terror: The U.S. Government's Alcohol Poisoning Program**. [em linha] Police State USA. [Consult. 14/12/2014] Descarregado de <http://www.policestateusa.com/2013/alcohol-prohibition-poisoning-program/>

Fig. 13: *The Hays Code Seal*. JACKSON, Dana, MORLEY, Alex, PRIEBE, Kristine. **Censorship and Cultural Values**. [em linha] *Film Noir and the Hays Code* - Blogspot. [Consult. 08/02/2015]

Descarregado de <http://filmnoirandhayscode.blogspot.pt/2010/02/censorship-and-cultural-values.html>

Fig. 14: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:01:21]

Fig. 15: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:01:30]

Fig. 16: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:01:38]

Fig. 17: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:19:18]

Fig. 18: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:19:02]

Fig. 19: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:26:04]

Fig. 20: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:26:23]

Fig. 21: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [00:35:28]

Fig. 22: *The Maltese Falcon* (1931) - RUTH, Roy Del – **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1931. 1 DVD. (1h 20min.) PAL. [01:02:27]

Fig. 23: *The Maltese Falcon* (1941) HUSTON, John - **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1941. 1 DVD. (1h 40min.) PAL. [00:02:29]

Fig. 24: *The Maltese Falcon* (1941) HUSTON, John - **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1941. 1 DVD. (1h 40min.) PAL. [00:17:27]

Fig. 25: *The Maltese Falcon* (1941) HUSTON, John - **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1941. 1 DVD. (1h 40min.) PAL. [00:22:01]

Fig. 26: *The Maltese Falcon* (1941) HUSTON, John - **The Maltese Falcon**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1941. 1 DVD. (1h 40min.) PAL. [00:32:37]

Fig. 27: *Detour* (1945). Sem autor. **Detour: Extremist noir**. [em linha]. London: Wordpress. [Consult. 15/06/2015] Descarregado de <https://softmorningcity.wordpress.com/2011/04/06/detour-extremist-noir/>

Fig. 28: *Out of the Past* (1947) TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.) [00:21:57]

Fig. 29: *Out of the Past* (1947) TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.) [01:03:48]

Fig. 30: *Out of the Past* (1947) TOURNEUR, Jacques - **Out of The Past**. [Registo vídeo]. USA: RKO, 1947. Digital avi. (1h 37min.) [01:33:49]

- Fig. 31: *Detour* (1945) ULMER, Edgar G. - **Detour**. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.) [01:02:56]
- Fig. 32: *Detour* (1945) ULMER, Edgar G. - **Detour**. [Registo vídeo]. USA: PRC Pictures, Inc., 1945. Digital avi. (1h 7min.) [01:03:14]
- Fig. 33: *Criss Cross* (1949) SIODMAK, Robert - **Criss Cross**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1949. Digital mp4. (1h 28min.) [00:01:26]
- Fig. 34: *Criss Cross* (1949) SIODMAK, Robert - **Criss Cross**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1949. Digital mp4. (1h 28min.) [01:23:33]
- Fig. 35: *Touch of Evil* (1958) WELLES, Orson - **Touch of Evil**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1958. Digital mvk. (1h 50min.) [01:44:37]
- Fig. 36: *Touch of Evil* (1958) WELLES, Orson - **Touch of Evil**. [Registo vídeo]. USA: Universal International Pictures, 1958. Digital mvk. (1h 50min.) [00:57:17]
- Fig. 37: *Double Indemnity* (1944) BLASER, John, BLASER, Stephanie. **The Femme Fatale**. [em linha]. FilmNoirStudies.com. [Consult. 16/03/2015] Descarregado de http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place5.asp
- Fig. 38: *Double Indemnity* (1944) JOHNSON, Green. **Double Indemnity: noir characters**. [em linha]. Faculty CUA. [Consult. 17/01/2016] Descarregado de <http://faculty.cua.edu/johnsong/crime/pictures/double-indemnity/double-indem-character.html>
- Fig. 39: *Double Indemnity* (1944) JOHNSON, Green. **Double Indemnity: noir characters**. [em linha]. Faculty CUA. [Consult. 17/01/2016] Descarregado de <http://faculty.cua.edu/johnsong/crime/pictures/double-indemnity/double-indem-character.html>
- Fig. 40: *Double Indemnity* (1944) JOHNSON, Green. **Double Indemnity: noir characters**. [em linha]. Faculty CUA. [Consult. 17/01/2016] Descarregado de <http://faculty.cua.edu/johnsong/crime/pictures/double-indemnity/double-indem-character.html>
- Fig. 41: *The Third Man* (1949) MYERS, Wayne. **Commentary: The Third Man digital restoration**. [em linha]. CNY Café Momus. [Consult. 23/12/2015] Descarregado de <http://cnycafemomus.com/2015/07/commentary-the-third-man-digital-restoration/>
- Fig. 42: *Gilda* (1946) Sem autor. **Week 1: Introduction to Lighting**. [em linha]. Keyframe [Consult. 13/01/2016] Descarregado de <http://keyframelabs.com/art298-week-1-introduction-to-lighting/>
- Fig. 43: *I Wake Up Screaming* (1941) STEED, Molly. **Elisha Cook Jr. Film Series: I Wake Up Screaming**. [em linha]. Bloody Molly, a movie blog - Blogspot. [Consult. 23/12/2015] Descarregado de <http://bloodymolly.blogspot.pt/2010/06/elisha-cook-jr-film-series-i-wake-up.html>
- Fig. 44: *The Big Combo* (1955) Sem autor. **Big Combo Encore** [em linha]. Wordpress. [Consult.23/12/2015] Descarregado de <https://iamyouasheisme.wordpress.com/2012/11/15/big-combo-encore/>
- Fig. 45: *The Lady from Shanghai* (1947) WELLES, Orson - **The Lady from Shanghai**. [Registo vídeo]. USA: Columbia Pictures Corporation, 1947. Digital mkv. (1h 27min.) [00:53:32]
- Fig. 46: *The Lady from Shanghai* (1947) WELLES, Orson - **The Lady from Shanghai**. [Registo vídeo]. USA: Columbia Pictures Corporation, 1947. Digital mkv. (1h 27min.) [00:35:22]

Fig. 47: *Gun Crazy* (1950) LEWIS, Joseph H. – **Gun Crazy**. [Registo vídeo]. USA: King Brothers Production, 1950. Digital mp4. (1h 26min.) [00:36:19]

Fig. 48: *Gun Crazy* (1950) LEWIS, Joseph H. – **Gun Crazy**. [Registo vídeo]. USA: King Brothers Production, 1950. Digital mp4. (1h 26min.) [00:37:52]

Fig. 49: *Gun Crazy* (1950) LEWIS, Joseph H. – **Gun Crazy**. [Registo vídeo]. USA: King Brothers Production, 1950. Digital mp4. (1h 26min.) [00:38:34]

Fig.50: Dark Passage (1947) CITYSLEUTH. **Dark Passage – Madge’s Apartment**. [em linha]. Reel SF - San Francisco movie locations from classic films. [Consult. 04/02/2016] Descarregado de <http://reelsf.com/reelsf/dark-passage-madges-apartment-interior>

Fig. 51: *The Lady from Shanghai* (1947) TRIMBLE, Scott. **The Lady from Shanghai: Filming Locations**. [em linha]. Film in America. [Consult. 04/02/2016] Descarregado de <http://www.filminamerica.com/Movies/TheLadyFromShanghai/>

Fig. 52: Key Largo (1948) HUSTON, John – **Key Largo**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1948. Digital avi. (1h 40min.) [00:02:28]

Fig. 53: Key Largo (1948) HUSTON, John – **Key Largo**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1948. Digital avi. (1h 40min.) [00:17:26]

Fig. 54: Key Largo (1948) HUSTON, John – **Key Largo**. [Registo vídeo]. USA: Warner Bros., 1948. Digital avi. (1h 40min.) [01:06:19]

Fig. 55: *Born to Kill* poster (1947) AURORA. **Born To Kill – Hi Res Poster Scan** [em linha]. Once Upon a Screen – Classic film and TV blog. [Consult. 10/02/2016] Descarregado de <http://aurorasginjoint.com/2012/12/09/thugs-mugs-and-dames-a-pictorial/born-to-kill-hi-res-poster-scan-3/>

Fig. 56: *Gun Crazy* poster (1950) Sem autor. Gun Crazy. [em linha]. Movie Posters Shop. [Consult. 10/02/2016] Descarregado de <http://www.moviepostershop.com/gun-crazy-movie-poster-1949/CI0594>

Fig. 57: *Detour* poster (1945) TABONGA. **Detour – Erdody – “Get Back on Track, Jack” (1945)**. [em linha]. Monster Movie Music – Blogspot. [Consult. 10/02/2016] Descarregado de <http://monstermoviemusic.blogspot.pt/2014/09/detour-erdody-get-back-on-track-jack.html>

Fig. 58: *The Postman Always Rings Twice* poster (1946) Editorial Team. **The Postman Movie Quotes**. [em linha]. Quote Gram. [Consult. 10/02/2016] Descarregado de <http://quotesgram.com/the-postman-movie-quotes/#5zqkvC68ra>

Fig. 59: *Kiss me Deadly* poster (1955) GALLEGOS, Jose. **Kiss Me Deadly (Dir. Robert Aldrich, 1955)**. [em linha]. Discreet Charms and Obscure Objects – Blogspot. [Consult.10/02/2016] Descarregado de <http://discreetcharmsandobscureobjects.blogspot.pt/2014/05/kiss-me-deadly-dir-robert-aldrich-1955.html>

Fig. 60: Sam Spade (Humphrey Bogart) – personagem do filme *The Big Sleep* (1946) HODGES, Austin. **Sam Spade & The Case of the Missing Blog Followers**. [em linha]. The Return of the Modern Philosopher – Wordpress. [Consult. 26/02/2016] Descarregado de <https://moviewriternyu.wordpress.com/2013/08/17/sam-spade-the-case-of-the-missing-blog-followers/>

Fig. 61: Jeff Bailey (Robert Mitchum) – personagem do filme *Out of the Past* (1947) LEBLOND,

Romuald, VAILLAT, Jessica. **Robert Mitchum (1917-1977)**. [em linha]. The Red List. [Consult. 26/02/2016] Descarregado de <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-527-663-view-1950s-3-profile-robert-mitchum.html>

Fig. 62: Philip Marlowe (Dick Powell) - personagem do filme *Murder, my Sweet* (1944) HIKSON, Jake. **The Movies of 1944: Murder, My Sweet**. [em linha]. Criminal Element.com.[Consult.26/02/2016]. Descarregado de <http://www.criminalelement.com/blogs/2014/08/the-movies-of-1944-murder-my-sweet-jake-hinkson>

Fig. 63: *Witness to Murder* (1954) ROWLAND, Roy – **Witness to Murder**. [Registo vídeo] USA: Chester Erskine Productions, 1954. Digital mkv. (1h 23min.) [00:00:59]

Fig. 64: *Witness to Murder* (1954) ROWLAND, Roy – **Witness to Murder**. [Registo vídeo] USA: Chester Erskine Productions, 1954. Digital mkv. (1h 23min.) [00:58:08]

Fig. 65: *Gun Crazy* (1950) DAVIDSON, James. **The 15 Best Noir Films Of The 1950s**. [em linha]. Taste of Cinema. [Consult. 24/01/2016] Descarregado de <http://www.tasteofcinema.com/2014/the-15-best-noir-films-of-the-1950s/>

Fig. 66: *I Wake up Screaming* (1941) Sem autor. **Laird Cregar (I Wake Up Screaming) – Best Supporting Actor of 1941**. [em linha]. Movies over Matter – Wordpress. [Consult. 16/01/2016] Descarregado de <https://moviesovermatter.wordpress.com/2011/08/06/laird-cregar-i-wake-up-screaming-best-supporting-actor-of-1941/>

Fig. 67: Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) – *Double Indemnity* (1944) MARINHO, Carla. **As Maiores Femmes Fatales do cinema**. [em linha]. Cinema Clássico. [Consult.09/05/2015]. Descarregado de <http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1489-as-maiores-femmes-fatales-do-cinema>

Fig. 68: Gilda (Rita Hayworth) – *Gilda* (1946) MELIN, Eric. **Secrets of Noirish ‘Gilda’ Revealed on New Criterion Blu-Ray**. [em linha]. Scene Stealers. [Consult. 29/01/2016] Descarregado de <http://www.scene-stealers.com/reviews/secrets-of-noirish-gilda-revealed-on-new-criterion-blu-ray/>

Fig. 69: Annie Starr (Peggy Cummins) – *Gun Crazy* (1950) GRECO, John. **Gun Crazy (1950) Joseph H. Lewis**. [em linha]. Twenty Four Frames. [Consult. 09/05/2015] Descarregado de <https://twentyfourframes.wordpress.com/2010/11/02/gun-crazy-1949-joseph-h-lewis/>

Fig. 70: Lucia Harper (Joan Bennett) – *The Reckless Moment* (1949) VAZ, Sérgio. **Na Teia do Destino / The Reckless Moment**. [em linha]. 50 anos de filmes. [Consult. 09/05/2015]. Descarregado de <http://50anosdefilmes.com.br/2011/na-teia-do-destinothe-reckless-moment/>

Fig. 71: *The Prowler* (1951) KRISTEN. **The Prowler (1951)**. [em linha]. Journeys in Classic Film [Consult. 11/02/2016]. Descarregado de <http://journeysinclassicfilm.com/2015/11/11/the-prowler-1951/>

Fig. 72: *To Have And To Have Not* (1944) HIKSON, Jake. **Bogie and Bacall: To Have and To Have Not** [em linha]. Criminal Element.com. [Consult. 28/02/2016]. Descarregado de <http://www.criminalelement.com/blogs/2014/09/bogie-and-bacall-to-have-and-have-not-1944-jake-hinkson>

Fig. 73: *Out of the Past* (1947) SARKOFFAGUS. **Out of the Past (1947): A Film Noir Masterpiece**. [em linha]. MovieFanFare. [Consult. 28/02/2016] Descarregado de <http://www.moviefanfare.com/out-of-the-past-a-film-noir-masterpiece/>

Fig. 74: *Gilda* (1946) ERRABUNDO, Melmoth. **La personificación de la incógnita**. [em linha] El Tiempo Ganado - Blogspot. [Consult. 28/02/2015] Descargado de <http://fmaesteban.blogspot.pt/2014/01/la-personificacion-de-la-incognita.html>

Fig. 75: *Double Indemnity* poster (1944) Sem autor. **Double Indemnity (1944)**. [em linha]. Gold Poster. [07/02/2016] Descargado de <http://www.goldposter.com/15134/>

Fig. 76: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:50:37]

Fig. 77: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:30:09]

Fig. 78: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:26:22]

Fig. 79: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:14:08]

Fig. 80: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:34:54]

Fig. 81: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:17:46]

Fig. 82: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:40:39]

Fig. 83: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:45:49]

Fig. 84: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:01:31]

Fig. 85: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:35:04]

Fig. 86: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:25:41]

Fig. 87: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:03:07]

Fig. 88: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:03:11]

Fig. 89: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:03:16]

Fig. 90: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [01:43:19]

Fig. 91: *Double Indemnity* (1944) WILDER, Billy – **Double Indemnity** [Registo vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD. (1h 47min.) PAL. [00:08:33]

Fig. 92: Pulp Fiction poster (1994) Sem autor. **Pulp Fiction Poster**. [em linha]. Movie Poster.com [Consult. 07/02/2016] Descargado de https://www.movieposter.com/poster/MPW-18039/Pulp_Fiction.html

Fig. 93: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:07:34]

Fig. 94: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:38:42]

Fig. 95: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:52:44]

Fig. 96: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [01:13:16]

Fig. 97: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [01:09:22]

Fig. 98: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [01:10:46]

Fig. 99: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [01:09:36]

Fig. 100: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:08:56]

Fig. 101: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [01:44:12]

Fig. 102: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:35:19]

Fig. 103: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:35:22]

Fig. 104: *Pulp Fiction* (1994) TARANTINO, Quentin – **Pulp Fiction** [Registo vídeo]. USA: Miramax, 1994. Digital mp4. (2h 34min.) [00:35:26]