

Universidade Tiradentes

Laila Thaise Batista de Oliveira  
Luana Guedes Marques Capistrano

Cinema Noir e Femme Fatale: elemento mítico e subversivo  
Análise do filme Pacto de Sangue, 1944

Aracaju  
2009

Laila Thaise Batista de Oliveira  
Luana Guedes Marques Capistrano

Cinema Noir e Femme Fatale: elemento mítico e subversivo  
Análise do filme Pacto de Sangue, 1944

Monografia apresentada à  
Universidade Tiradentes como um  
dos pré-requisitos para obtenção  
do grau de bacharel em Jornalismo

Msc. Luis Manuel Estrela de Matos

Aracaju  
2009

Laila Thaise Batista de Oliveira  
Luana Guedes Marques Capistrano

Cinema Noir e Femme Fatale: elemento mítico e subversivo  
Análise do filme Pacto de Sangue, 1944

Monografia apresentada ao  
Curso de Comunicação  
Social da Universidade  
Tiradentes – Unit, como  
requisito parcial para a  
obtenção do grau de  
bacharel em Jornalismo

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
Banca Examinadora

---

Nome do orientador  
Instituição

---

Nome do professor  
Instituição

---

Nome do professor  
Instituição

A todos os amantes do  
cinema, principalmente de  
filmes *noirs*

## **Agradecimentos**

Como somos duas decidimos dividir este agradecimento em duas partes para que ninguém seja esquecido. Então por ordem alfabética Laila irá começar.

**Laila:** Agradeço a minha mãe que me apoiou emocionalmente e financeiramente na compra dos livros necessários para a conclusão da monografia. Sem a paciência e compreensão dela eu não teria conseguido ir até o fim.

Não dá para colocar em palavras o bem em termos de companheirismo e amizade que Manu, Mila, Zoe e Kelvin, me proporcionaram ao longo desses meses, sempre presentes, como dizem nos casamentos “na saúde e na doença” “na riqueza e na pobreza”, e realmente foi assim, e foi alimentada por esse carinho todo que sem dúvida eu me sentia mais forte e mais capaz. Obrigada por tudo niggagem.

Não poderia jamais esquecer outras pessoas queridas que fazem parte da minha vida e contribuíram imensamente para a discussão sobre cinema hollywoodiano, alimentando minha paixão pelo tema e me ajudando a amadurecer as idéias, foram os amigos: Artur, Laisa, Juliana Sobral, Carol Jardim, Mário César, Elizaldo, Raone, entre outros que mesmo não nos conhecendo direito se disponibilizaram a nos ajudar, tanto com materiais como com informações e dicas, são eles: Maíra Ezequiel e Ivan Valença.

Por fim agradeço a minha companheira de monografia pelos anos de companheirismo (redundância necessária), pois sempre esteve ao meu lado, literalmente, já que sentávamos juntas, e desde o primeiro trabalho até o último sei que você é a pessoa certa para se confiar, e acho que eu não poderia encontrar parceria melhor, amiga dentro e fora da universidade, de bar e de sala, de riso e de choro, de luta e de farra.

Te amo Lu.

**Luana:** Depois de noites mal dormidas, de costas doloridas, de um pouco de choro e de todas as unhas comidas, chegamos ao fim deste trabalho e de mais uma etapa de nossas

vidas. Este documento representa a concretização de um sonho que é ser Jornalista. E tantas pessoas fizeram parte deste sonho e ficamos sempre pensando “será que eu vou esquecer alguém?” Espero que não esqueça... Bom, então vamos aos agradecimentos.

Em primeiro lugar eu quero agradecer a Laila por ter me apresentado ao *noir* a mais ou menos um ano atrás e eu lembro que quando decidimos trabalhar o tema tive um pouco de medo, mas Laila estava ali me acalmando e como sempre sendo amiga. As palavras que você dedicou a mim em seu agradecimento.... Nossa! Parece que você as tirou do meu pensamento. Te agradeço muito por estar sempre ao meu lado nestes quatro anos, pela amizade pro todos os momentos: difíceis, engraçados e de luta, obrigada amiga! Também te amo

Agradeço aos meus pais que sempre pelas palavras de conforto, pelos lanchinhos e por ajudar a me manter emocionalmente segura nesta empreitada. Ao meu irmão Rodrigo por ceder o lap top, enquanto meu pc esteve morto. Vocês sabem que são a luz da minha vida, né?!

Aos amigos e amigas: Mario César pelas conversas sobre cinema pelo empréstimo de livro e pelo grande incentivo que deu a nossa pesquisa, a Babi por emprestar os ouvidos para escutar minhas reclamações, angústias e alegrias, a Bruna por contribuir de maneira especial para este trabalho, valeu amiga! A Leo que mesmo não estando aqui sempre torceu por nossa vitória, a Laisa por sempre ligar para saber a quanto ia nosso projeto. Todos vocês são fundamentais na minha vida!

E para finalizar agradeço com todo amor do meu coração ao meu companheiro, amigo e namorado Henrique, por ter me aturado, sobretudo nestes últimos dias em que andei super estressada, por sempre acreditar na minha capacidade, força não me deixando esmorecer. Agradeço pelas longas conversas, pelas deliciosas risadas, por todas as cervejas... Você é minha casa... Te amo!

Já são tantas. Milhares. Milhões. Uma verdadeira  
Rama, florescendo por todo o planeta. Lilás.  
São Maria – sem – vergonha de ser mulher.  
Não são só florzinhas. São mulheres se agrupando,  
Misturando suas cores, gritando seus encantos,  
Exibindo suas verdade  
São domésticas, bailarinas, médicas, estudantes, bancárias,  
Professoras, escritoras, garis, brancas, negras, índias,  
Meninas...  
São sem vergonha de lutar  
Acreditar, denunciar, exigir, reivindicar, sonhar...  
São sem vergonha de dizer  
Que ainda falta trabalho, falta salário digno, respeito...  
Que ainda são vítimas da violência física.  
Da porrada, do assédio, do estupro, do aborto,  
Da prostituição, da falta de assistência...  
São Maria – sem – vergonha de se indignar  
Diante do preconceito, da escravidão, da injustiça,  
Da discriminação aos seus cabelos de pixaim  
E à sua pele negra...  
São Maria – sem – vergonha de brigar por creches,  
Educação, saúde, moradia, terra, comida  
Meio ambiente, pelo direito de ter ou não ter filhos...  
São Maria – sem – vergonha de ficar bonita,  
Pintar a boca e de sua boca soltar um beijo  
Que não vem de sua boca mais de seu interior  
Indivisível, solidário.  
São Maria – sem – vergonha de dizer NÃO. De busca  
Alegria, prazer... Sem vergonha de se cuidar. Atrevidas  
Maria sem vergonha de decidir, fazer política  
Escolher e ser escolhida.  
São essas sem vergonha que  
A cada tempo mudam a história,  
Conquistam direitos, dão a vida.  
Geram outras vidas insistentemente.  
Desavergonhadas vão tecendo a cor da beleza,  
O desbotado das relações humanas,  
Sem medo, sem disfarce, sem vergonha de ser feliz,  
Vão pairando com as dores e delícias um novo mundo  
Para mulheres e homens.

Nanci Silva

## Resumo

O presente trabalho pretende abordar reflexões a respeito de uma evolução filmica dentro do cinema norte-americano, que teve suas origens no período da Segunda Guerra Mundial, e é conhecida por cinema *Noir*. Dessa forma, iremos abordar as suas diversas influências e contribuições, tais como a literatura *Hard-Boiled* e o expressionismo alemão. O *noir* mesmo nascido em terras norte-americanas, sua produção assim como seu nome, tiveram origem européia, visto que os diretores e atores saíram de seus países fugindo da Segunda Guerra e do estado autoritário alemão, enxerga nos EUA uma possibilidade de realizar seus sonhos, e de liberdade. Além desse fato, o termo *Noir* foi criado pelos críticos franceses, que viram nesse tipo de produção algo obscuro, sombrio e perverso. A origem da palavra *noir* vem das séries literárias intituladas de *Noire*, romances policiais que tinham como seus principais autores James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett etc.. Os críticos franceses notaram a semelhança entre estas obras literárias e filmes feitos nos Estados Unidos no período da Guerra. Dentro dessa linha, focaremos também um dos seus elementos, e nosso principal objeto de estudo, a *femme fatale*, uma das imagens mais recorrentes da mulher na produção *Noir*. Esta personagem foi fruto não só de experiências vividas ou vistas pelos norte-americanos e seus imigrantes europeus durante o período da Segunda Guerra Mundial, como reflexo dos seus medos, frustrações e outros sentimentos que só uma guerra pode causar na população, além de toda uma censura existente na década de 40, que tinha como base o Código Hays. Foram elencados acontecimentos históricos para que pudesse ter uma melhor compreensão de qual era o papel e a posição da mulher na sociedade norte-americana no contexto guerra e pós-guerra, foi percebido a sua importância enquanto trabalhadora durante a ausência dos homens neste período histórico, além de algumas mulheres também terem ido guerra para cumprir trabalhos administrativos. Tal situação refletiu negativamente para os homens após a batalha, já não se enxergavam nos papéis que exerciam antes do conflito,



assim, os homens foram tomados por uma atmosfera melancólica e de não adaptação. Este momento por qual passavam esses homens foi atribuída à mulher, como se essas que ficaram no país tivessem traído a confiança deles. Autonomia para as mulheres não era vista com bons olhos naquele contexto social, e logo isso foi notado, tanto na realidade, quanto na ficção, como será visto no decorrer do trabalho com o destino da *femme fatale*. É apontado que a *femme fatale* está associada ao mito, ou seja, ao fabuloso, mas que representa algo real, é uma representação que se desenvolve no inconsciente coletivo, está carregado de valores e costumes de um povo. Será feita essa comparação fundamentada em mitos ligados a mulher. Por fim será feita a análise da *femme fatale* Phylis Dietrichson do *noir Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944), interpretada por Barbara Stanwyck. A intenção deste trabalho é mostrar como a relação entre homens e mulheres das décadas de 40 e 50, enredados em um contexto político-social, que contribuiu para as produções e evoluções de Hollywood e para a construção de uma das personagens mais subversivas da época, a *femme fatale*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; filme *noir*; *Femme fatale*

## Abstract

This paperwork intends to study and reflect on a north american kind of movie, that was created during 2nd world war, and is known as Noir Film. We intend so to point out contributions and influences of it, such as Hard-boiled literature and the German expressionism. Although it was created in United States land, its name and production came all from Europe: the directors and actors/actress were leaving their countries in Europe running away from Second World War and from authoritarian state and expecting to find in the U.S freedom and the materialization of their dreams. Besides that, the word *Noir* was created by French critical, that found its aesthetics dark, obscure. The name comes from a kind of literature called *Noire*, a police novel kind, and its main authors were James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett etc., the critiques pointed out what was common on those literature work and the movies, which were being created in the U.S at the war time. This paperwork is focused on one aspect of this kind of movie: *the femme fatale*, one of the most common images of women at *Noir* productions. This character concept was the result not only of things lived or seen by north-americans, but also the result of a sort of experiences, such as: the immigration from Europe to U.S during Second World War and the consequences of fear, frustration and all the feelings that could come within a war, besides the censorship of the 40s, known as the Hays Code. Historical happenings were described in order to find a broad comprehension of women's whole and position in the north-american society at the war time and after it, it was noticed her importance as a worker, since men were away fighting at the war, and also the presence of women at the war responding to bureaucratic services. This new whole for women reflected negatively on after war man, since they were not territorialized at the same position before the conflict, and so they were taken by melancholy and non adaptation feelings. Women were considered guilty and responsible for this moment, which was being experienced for men, as if the women have betrayed them.

Autonomy to women was not a good thing at the context, and it was quick noticed in real life and in fiction, as it can be seen in *femme fatale* destiny. The *femme fatale* is associated to a myth, to the fabulous, and also to reality, its representation is developed on collective consciousness and can talk about habits and values of a people. The comparisons done on the study is being solidified on myths concerning women and it is done analysis of the *femme fatale* from the director Dietrichson on the *noir* film *Double Indemnity*, played by Barbara Stanwyck. The intention of this study is to point the relationship between men and women in the 40s and 50, immersed on a political and social context, and how it contributes to productions and development of Hollywood and to the construction of one of the most riot characters at the time, the *femme fatale*.

**KEYWORDS:** Cinema; film *noir*; *Femme Fatale*.

## Sumário

<b>1 Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>2 Breve Histórico do Cinema Norte-Americano.....</b>	<b>16</b>
2.1 O Cinema nos EUA.....	16
2.2 Censura no cinema norte-americano.....	30
<b>3 Cinema Noir.....</b>	<b>37</b>
3.1 Definições acerca do tema.....	37
3.2 Inspirações noir.....	43
3.3 Principais elementos e temáticas do noir.....	54
<b>4 Femme Fatale.....</b>	<b>58</b>
4.1 O feminino no <i>Noir</i> sob o olhar da sociedade Norte-Americana.....	58
4.2 O olhar do herói <i>noir</i> sob a <i>femme fatale</i> .....	61
4.3 <i>Femme Fatale</i> : O Mito no Cinema.....	66
<b>5 Análise do filme <i>Pacto de Sangue</i>, 194.....</b>	<b>73</b>
5.1 A história de um filme.....	73
5.2 Phyllis Dietrichson: A <i>femme fatale</i> .....	85
5.3 O Grande final noir.....	89
<b>6 Conclusão.....</b>	<b>94</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>96</b>
<b>Referências filmicas.....</b>	<b>98</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>99</b>

## 1 Introdução

O presente trabalho pretende abordar como seu objeto de estudo a *femme fatale* enquanto elemento do cinema *noir* hollywoodiano, que teve sua origem na década de 40 e seu apogeu de meados de 40 até o final da década de 50. Sua construção sofreu influências principalmente do Expressionismo Alemão da década de 20, visto que diretores europeus estavam imigrando para os Estados Unidos em decorrência da Segunda Guerra Mundial e dos romances policiais norte-americanos das décadas de 20 e 30.

A escolha do tema se deve ao fato de compreender a importância deste estudo como contribuição bibliográfica para a pesquisa sobre o *noir*, haja vista que este é um tema pouco trabalhado, de bibliografia escassa, sobretudo no Brasil. Além de acreditar que este tema serve para mostrar através da *femme fatale* e toda a trama que a cerca as relações entre os homens e mulheres norte-americanos no período da Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra.

O filme Pacto de Sangue (1944), foi escolhido para servir como principal fonte de análise, pelo fato do diretor Billy Wilder trabalhar com genialidade os mais diversos elementos do *noir*: a narrativa em *voz over*, o iluminação em chave baixa, a traição, o crime, o herói de vida medíocre e o principal elemento deste estudo a *femme fatale*. Em *Pacto de Sangue*, segundo alguns críticos e historiadores, o espectador encontra a mais manipuladora e fria das *femme fatales*, Phyllis Dietrichson interpretada por Barbara Stanwyck.

O trabalho buscou mostrar como o contexto social e político da época que influenciaram nas produções *noir*. E compreender também a ligação direta entre os romances policiais escritos por autores como Raymond Chandler, James M. Cain, Dashiell Hammet etc. e os filmes. Além de apontar as técnicas cinematográficas que corroboraram para compor o clima *noir*.

Metodologicamente este estudo é composto por pesquisas bibliográficas, pelos filmes assistidos, que contribuíram para a compreensão das teorias estudadas e pesquisa de artigos acadêmicos, matérias jornalísticas e demais textos em sítios de internet.

O primeiro capítulo traz o histórico do cinema nos Estados Unidos, desde seu início com os “poeiras”, salas de exibição em condições precárias, freqüentadas pelas camadas mais oneradas da sociedade, no qual eram exibidos filmes que traziam personagens estereotipados baseados no próprio público: a mulher bonita, o operário, o bêbado, até chegar aos palácios que exibiam as grandes produções cinematográficas. O capítulo também retoma a construção da “fábrica de sonhos”, o nascimento de Hollywood, suas estrelas, o monopólio dos estúdios milionários, a época de ouro do cinema entre as décadas de 30 e 40 e o declínio na década de 50 com a popularização da TV. Além de abordar a censura no cinema e o famoso código Hays.

No segundo capítulo é trabalhado o conceito de *noir*, a partir do prisma de diversos historiadores e suas respectivas formulações conceituais, sendo adotado o conceito de Antônio Carlos de Gomes Mattos. São observadas as principais influências como a escola literária *hard-bloeid*, composta por histórias policiais de detetives durões, o Expressionismo alemão da década de 20, principal influência cinematográfica, trazida por diretores europeus que saíram de seus países fugindo da Segunda Guerra Mundial, muitos deles a exemplo de Bylli Wilder, Friz Lang, Otto Preminger que dirigiram clássicos *noir*. Compõem também o capítulo observações acerca do romantismo poético, neo-realismo italiano e filmes de gângster, que contribuíram para os enfoques temáticas do *noir*.

O terceiro capítulo é exclusivamente dedicado a *femme fatale*. Neste é traçado um panorama entre um dos grandes acontecimentos históricos da sociedade contemporânea, a Segunda Guerra Mundial, e a presença da mulher neste cenário, assim como no imediato pós-guerra, entendendo como tal fato histórico influenciou a relação entre o herói *noir* e a *femme*

*fatale*. Além de apontar a força desta personagem que não se enquadrava nas leis patriarcais da sociedade machista norte-americana e a relação mítica encontrada nela.

No quarto e último capítulo é feita uma análise do filme *Pacto de Sangue* (1944), utilizando conceitos teóricos abordados nos três capítulos anteriores.

## 2 Breve Histórico do Cinema Norte-Americano

### 2.1 O Cinema nos EUA

Não existe uma precisão sobre quem inventou o cinema. O que ocorreu mundialmente foi uma série de descobertas de diferentes formas de projeção de imagens em movimento. Essas pesquisas foram feitas em diferentes lugares, com diferenças mínimas de tempo, mas todas se deram no final do século XIX.

As primeiras exibições de filme com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1890, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração pública e paga, de seu cinematógrafo.<sup>1</sup>

O primeiro cinema, datado no período entre 1894-5 e 1906-8, eram a princípio experimentações, onde faziam emergir o ficcional e a realidade de uma forma não linear e não narrativa. Essas experimentações que ocorreram nos quinze primeiros anos da existência do cinema enquanto imagem em movimento foi um período de transformações e adaptações.<sup>2</sup>

O cinema na sociedade norte-americana se realiza com Thomas Alva Edison, que possibilitou sua descoberta e realização em 1890. As primeiras exibições ocorreram em Nova York, nos salões de curiosidade, assim, o primeiro salão contava com dez quinetoscópios cada um exibia diferentes fotografias em movimento, eram bailarinas, animais adestrados, crianças correndo, imagens cômicas e outras ações do cotidiano.<sup>3</sup>

Essas experimentações tinham um caráter primitivo, contudo, paralelo a expansão do quinetoscópio criado por Edison, o cinematógrafo dos irmãos Lumière chegava aos EUA

---

<sup>1</sup> MASCARELLO, 2006, p.18

<sup>2</sup> COSTA, 1995

<sup>3</sup> MASCARELLO, 2006



pela primeira vez em 1896, e simbolizava uma ameaça para a rede de quinetoscópio mesmo com sua popularidade.

Os quinetoscópios eram exibidos através da rede de Vaudevilles que por outro lado também lucrava através da venda de seus produtos no espaço como bebidas alcoólicas e algumas guloseimas, ou seja, era lucrativo para os produtores dos quinetoscópios assim como para os donos dos vaudevilles.

Os Vaudevilles, surgidos depois das salas de exibição conhecidas como “poeiras”, eram teatros onde exibiam filmes não só para a classe baixa, já que os preços eram acessíveis, mas posteriormente para uma parte da classe média a medida que foi se popularizando e diminuindo o espaço para outras apresentações. Os vaudevilles que a priori era marginalizado, por conta das variadas apresentações algumas vezes grotescas, foi se refinando na medida em que se tentou oferecer um espaço similar aos “cafés” franceses.<sup>4</sup>

Com a pressão imposta por ambas as partes interessadas (os donos dos vaudevilles e os exibidores de quinetoscópios), os irmãos Lumière não conseguiram permanecer nos EUA com seus cinematógrafos e foram a falência, tempos depois Edison investiria no cinematógrafo criado pelos irmãos.<sup>5</sup>

Desde seu início o cinema primou por exibir produções de baixo gosto cultural e intelectual, sem a intenção de politizar a sociedade, somente de entreter. Suas primeiras produções consistiam em comédias ingênuas e pancadaria; ao notar que a trivialidade atraía o público e dava lucro, as indústrias investiram nesse nicho.

À medida que esse cinema foi conquistando público, inclusive os imigrantes europeus, surgiram salas de cinema com baixo recurso, com o fim de lucrar nas diversas classes que compõe a sociedade norte-americana. É nesse cenário que surgem os “poeiras”, nome dado as salas de baixa estruturas.

---

<sup>4</sup> DEFLEUR, 1993

<sup>5</sup> COSTA, 1995

Os “poeiras” primavam em exibir nas suas produções personagens estereotipados, baseados no próprio público de baixa condição financeira, e muitos a margem da sociedade. Surge o personagem do ‘bêbado’, do ‘vagabundo’, do ‘trabalhador’, da ‘mulher bonita’, que serviram de acervo para esses filmes.<sup>6</sup>

Visto então que os Vaudevilles eram uma evolução das antigas salas conhecidas como “poeiras”, ainda havia resquícios de não aceitação por boa parte da classe média, havia uma desconfiança sobre esse tipo de divertimento e sobre o público que o procuravam. Por isso, para essas pessoas mais abastardas o teatro ainda era o divertimento ideal, pois lá havia mais prestígio por ser mais sofisticado e ter seu público seletivo.

A má impressão gerada por este ambiente começa a desaparecer entre os anos de 1900 – 1906: Antes o Vaudeville tinha sido domínio de uma audiência de classe baixa, predominantemente masculina, um lugar onde se vendiam bebidas alcoólicas e onde não era difícil encontrar prostitutas. Os Vaudevilles tinham eliminado a venda de álcool, criaram ambientes elegantemente decorados, limpavam os números oferecidos por performers e começaram a atrair uma audiência familiar.<sup>7</sup>

Porém foi só com o surgimento dos Nickelodeons que o cinema foi encarado como divertimento exclusivo no sentido em que não haveria no mesmo espaço outras apresentações como ocorria nos vaudevilles, seria prioritária a exibição dos filmes. Visto então com mais seriedade e como fonte de lucro por empresários e exibidores no período que consiste de 1906-7 a 1913-15, sentiu-se a necessidade da criação de regras e de repressão institucional. A censura começa a se inserir no cinema a partir do momento que tal atividade recreativa começava a ser aderida pelas famílias e por pessoas de classe média. Era necessário moralizar o cinema e melhorá-lo, aperfeiçoar as técnicas e moldá-lo como produto a ser consumido e desejado pelas famílias norte-americanas.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> DEFLEUR, 1993

<sup>7</sup> BOWSER *apud* COSTA, 1995, p. 14

<sup>8</sup> COSTA, 1995

Somente no período de 1913-1915 que a indústria cinematográfica norte-americana começa a criar base e estrutura para crescer, enxergam essa possibilidade através da integração do cinema com a “cultura dominante”. A partir daí a burguesia começa a se ver representada nas telas, e para isso foi preciso inovar as técnicas, trazer histórias dramáticas, humor racista ou anti-imigrantes e nesse sentido a mudança estética do cinema seu deu por meio de D.W.Griffith, que teve um papel fundamental na mudança de público. Era a busca por um “refinamento” no cinema através da negação das camadas de baixas condições econômicas.<sup>9</sup>

Griffith iniciou na carreira do cinema norte-americano enquanto diretor, e depois realizou experiências enquanto ator. Ele teve suas origens no Sul dos EUA, e carregou consigo valores e cargas históricas de 1800, período esse marcado pela intolerância racial e pela gana capitalista, mas foi a partir dele que houve transformações e possibilidades no universo da indústria cinematográfica.

David Wark Griffith encontraria no cinema não só um meio de desenvolver suas descobertas e experiências técnicas cinematográficas, mas também viria nele uma forma de difundir um pensamento de uma sociedade dominante, do qual ele foi produto do meio.<sup>10</sup> “Ocultando os negros (*e os índios*), Moisés/Griffith canta o nascimento de uma nação branca, protestante, capitalista, democrática liberal, justificando a violência em nome dos ideais de riqueza que elege o homem (*e a mulher*) ao Parayzo.”<sup>11</sup>

Esse processo de domesticação do cinema a partir de uma homogeneização do público trouxe consigo uma forte censura quanto às influências que as classes trabalhadoras poderiam trazer para a camada burguesa, onde os vícios eram associados a essa classe

---

<sup>9</sup> COSTA, 1995

<sup>10</sup> LABAKI, 1995

<sup>11</sup> ROCHA *apud* LABAKI, 1995 p. 32

trabalhadora, assim como a criminalidade.<sup>12</sup> O cinema agora institucionalizado estava condicionado por um modo de vida puritano e moralista, essa transformação estava associada ao contexto no qual a sociedade norte-americana via a necessidade de “limpar” os cinemas, assim como o país.

Foi nessa primeira fase, correspondente a primeira década do século XX, que surge um movimento de autocensura em 1908. Esse movimento culminou na criação da Motion Pictures Patents Company, que mesmo prezando a moral e a ausência de conteúdos sexuais ou que desafiassem os valores, permitiam certas expressões de preconceito e xenofobia em seus conteúdos.<sup>13</sup>

Ainda na primeira década do século XX, houve uma proliferação de produções cinematográficas, que começaram a exigir um maior esforço dos envolvidos, isso quer dizer que os estúdios nesse período necessitaram de mais tempo e trabalho dos atores e atrizes. Para isso, esses profissionais começaram a receber salários e nesse meio houve uma hierarquização, foi criado um sistema para fazer com que os trabalhadores do cinema criassem uma intimidade com o espectador, simulando uma interação com o público, esse sistema ficou conhecido por *Star System*.<sup>14</sup>

Também foi na primeira década do século XX que o cinema passou por grandes mudanças, produtoras independentes apostam em longas metragens, dividindo o público dos Nickelodeons, onde se exibiam curtas metragens. A Motion Pictures Patents Corporation (MPPC) que era a responsável pelos Nickelodeons via seu declínio chegar com o desenvolvimento das produtoras independentes como a Independent Motion Picture (IMP).<sup>15</sup>

As produtoras independentes traziam ainda grandes nomes e realizadores, entre eles D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Mary Pickford, o que foi um grande estímulo para uma

---

<sup>12</sup> COSTA, 1995

<sup>13</sup> COSTA, 1995

<sup>14</sup> Idem, Ibidem

<sup>15</sup> CHAMBEL, 2002

mudança de público. A classe média se via atraída por essas realizações de maior porte, enquanto a classe baixa já não enxergava o cinema como um meio de entretenimento.<sup>16</sup>

A Primeira Guerra Mundial teve papel fundamental na hegemonia do cinema norte-americano, sendo um divisor de águas nas produções cinematográficas. Os países europeus diminuíram suas produções, e o mercado cinematográfico antes visivelmente dominado por EUA e França, agora tinha claro quem liderava.<sup>17</sup>

As primeiras salas de cinema foram regulamentadas em Nova York, em 1913, ainda sobre o domínio da Motion Pictures Patents Corporation (MPPC), fator determinante para o investimento e expansão de outras áreas, incluindo a Califórnia, em específico uma área de Los Angeles, que ficaria conhecida como Hollywood por causa de um rancho ali existente no século anterior.<sup>18</sup>

Hollywood, situada ao sul da Califórnia, foi batizada com esse nome por Daeida Wilcox e seu marido, ambos vindos de Ohio, foram os primeiros a popular a rural Hollywood, na época formada somente por campos de cevada e plantação de laranja, o casal buscou ali a tranquilidade para investir a grande quantia que possuíam. O nome da “indústria dos sonhos” se originou do antigo povoado onde o casal vivia com os amigos, esse povoado ficava ao Leste da cidade.<sup>19</sup>

O casal adquiriu o respeito das autoridades locais, e por conta de serem os primeiros em Hollywood, os Wilcox determinaram em 1887 que os bares fossem vetados. Além disso, o casal ofertava terras gratuitamente para aqueles que tivessem interesse em construir igrejas, pois eles queriam expandir a religião naquela área.<sup>20</sup>

Foi em 1903, após a morte dos Wilcox, uma organização investiu em estradas de ferro além da construção do hotel Hollywood de 33 andares. Investiram em anúncios falsos de

---

<sup>16</sup> Idem, Ibidem

<sup>17</sup> CHEMBLE, 2002

<sup>18</sup> Idem, Ibidem

<sup>19</sup> FRIEDRICH, 1988

<sup>20</sup> Idem, Ibidem

terrenos vendidos, como uma estratégia para atrair reais compradores, mas mesmo com o crescimento de Hollywood, as autoridades mantiveram por muito tempo as proibições dos Wilcox.<sup>21</sup>

Cecil B. de Mille é um dos primeiros realizadores a buscar Hollywood para produção de filmes, mas o lugar só se consolida enquanto cidade cinematográfica quando outros investidores sentiram a pressão exercida em Nova York pela MMPC e foram buscar na Califórnia um lugar de expansão para seus filmes.<sup>22</sup>

Hollywood vigora então na segunda década do século XX, onde se acreditou que o cinema poderia ser um meio lucrativo, era o surgimento de uma potência industrial cinematográfica, desligando-se de Los Angeles, a capital do cinema passa a ser Hollywood.

A conhecida “fábrica dos sonhos” é uma cidade que foi dada pelos produtores e estúdios como propensa para o desenvolvimento do cinema, tanto por ser um lugar em expansão quanto pelo clima. Lá se concentraram os maiores estúdios e com o decorrer das décadas se constituiu em um império, onde nenhum outro lugar no mundo conseguiria superar, tanto em termos financeiros quanto de produção.<sup>23</sup>

A década de 20 é marcada por inúmeros acontecimentos no cinema, os atores têm suas vidas pessoais refletidas em seus personagens, fato importante para as especulações e aumento de admiração por parte do público. Os estúdios começam a ser montados, tais como a distribuidora Paramount, a RKO Radio Pictures, a produtora Columbia Pictures, e a Metro-Goldwyn Pictures (MGM) que surgiu de uma fusão entre três produtoras. Essas fusões ocorriam por problemas financeiros de algumas empresas menores que ao se associarem se tornaram grandes empresas cinematográficas, e perpetuam até os dias atuais.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> FRIEDRICH, 1988

<sup>22</sup> CHAMBEL, 2002

<sup>23</sup> LABAKI, 1995

<sup>24</sup> CHAMBEL, 2002

O período era propenso para toda a expansão e criação dos estúdios, produtoras e distribuidoras em Hollywood. Contudo o último ano da década de 20 seria marcado por uma crise que abalaria economicamente o país e o mundo, era a queda da bolsa de Nova York. Mesmo com a crise de 1929, Hollywood conseguiu se manter lucrando, mas o fato balançou seus alicerces fazendo com que os estúdios de menor porte falissem. Paralelo a esses efeitos, o núcleo de grandes estúdios, continuaram com o oligopólio, controlando todos os processos da indústria cinematográfica, que ia desde a sua produção até sua exibição.

Tal situação foi sustentada tempos depois pelo presidente dos EUA, Roosevelt, que via nessa indústria a saída da crise financeira, criou uma lei em Junho de 1933, a National Industrial Recovery (Nira). A fim de amenizar a concorrência, através de códigos e práticas comerciais, onde a regulamentação da lei seria de responsabilidade dos homens que já estavam no poder dos grandes estúdios.<sup>25</sup>

Naturalmente essa ação contribuiu para o sucateamento dos demais estúdios, os de menor porte, e os médios que apenas forneciam suas produções, não tinham suas próprias salas de exibição como: A Universal, a Colúmbia e a United Artists.

Os exibidores independentes eram obrigados, segundo a lei, a alugar pacotes de filmes das grandes companhias, mesmo sem saber seu conteúdo, a condição se agravava na medida em que para se obter um longa-metragem, era preciso alugar alguns curtas-metragem.<sup>26</sup>

É no decorrer dos anos 30 que os estúdios começam a criar características próprias, e suas especialidades e gêneros mais corriqueiros. Os filmes falados começam a ser produzidos e vão ganhando espaço, os atores que conseguem se adequar a essa nova era dentro do cinema deslançam, enquanto outros ficam para trás.

---

<sup>25</sup> MATTOS, 2003

<sup>26</sup> Idem, Ibidem

É nessa década que o código de produção se fortalece, e se mantém rígido na censura, os estúdios se refazem da crise, outros vão à falência e recomeçam na mesma década. E em 1939 os estúdios encontram estabilidade e dão um salto econômico, fenômeno marcado por sucessos mundiais, entre eles o filme ... *e o vento levou*.<sup>27</sup>

Em 1939 existiam mais cinemas (15.115) do que bancos (14.952) e o número de cinemas per capita era duas vezes superior ao de hoje. Mais de 90 milhões de americanos iam ao cinema toda semana. Havia cerca de quatrocentos novos filmes por ano para se ver. A receita das bilheterias que jorrava em Hollywood como em Nova York, na verdade, sempre foi lá que se controlou e governou Hollywood nos bastidores, totalizava 637 milhões de dólares. Os filmes constituíam a décima quarta indústria em termos de volume (400. 855. 095 dólares), maior que a de máquinas para escritórios, maior que a de cadeias de supermercado.<sup>28</sup>

A indústria cinematográfica hollywoodiana se manteve sectária ao longo dos anos, e a lei criada em 1933, não se aplicavam para os grandes estúdios pertencentes ao oligopólio como: MGM, Paramount, Warner Brothers, 20th Century Fox e a RKO, que tinham vantagens em relação aos demais, pois comercializavam entre si, e podiam escolher a dedo os filmes umas das outras, além de serem responsáveis pelas suas próprias produções, distribuições e exibições.<sup>29</sup>

Essa sociedade entre os grandes estúdios culminou em um controle descomunal sobre os cinemas nos EUA, esses grandes estúdios passaram a controlar 2.800 cinemas de 17.500 existentes, o que representaria 16% do total. Contudo, esses 16% representam as maiores e mais luxuosas salas de cinema, consideradas de 1ª linha, essas salas tinham prioridade nas estréias. Essa vantagem ocorreu no ano de 1940 e proporcionou a essas companhias o lucro de 75% das receitas.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> CHAMBEL, 2002

<sup>28</sup> FRIEDRICH, 1988, p.27

<sup>29</sup> MATTOS, 2003

<sup>30</sup> Idem, Ibidem



Foi planejada também uma forma de reduzir os preços dos ingressos, a partir da criação dos programas duplos idealizada pelos exibidores independentes, onde os espectadores poderiam assistir a dois filmes pelo preço de um. Em geral ocorria de ser exibido um filme de baixo custo e outro filme de grande custo, e foi nesse momento que os filmes de menores orçamentos em suas produções receberam a denominação de filmes “B”.

Os filmes B custavam entre 50 e 200 mil dólares e empregavam artistas com poder de atração moderado, questionável ou desconhecido. O tempo de projeção variava normalmente entre 55 e 70 minutos e a filmagem comumente não ultrapassava três semanas.<sup>31</sup>

Diferente dos filmes “B”, os filmes de grande porte, chamados filmes “A” tinham orçamentos de no mínimo 400 mil dólares e seu elenco era composto de astros reconhecidos e admirados pelo público. Contudo os valores para os filmes “A” e “B” não eram fixos, já que era levada em conta a condição econômica de cada estúdio.

Os filmes “B” serviam como uma solução para as incertezas do sucesso e lucro dos filmes “A”, visto que sua produção de baixo orçamento, mas em larga escala, proporcionava estabilidade aos estúdios, que eram cobrados a exibir sempre filmes novos em uma periodicidade curta. Esses filmes feitos com poucos recursos, mas com certa popularidade, davam lucro aos estúdios e algumas vezes cobriam prejuízos deixados por algum filme “A”.<sup>32</sup>

Além disso, os filmes “B” funcionavam como escola para os novos talentos, tanto atores quanto diretores, e como campo de rotatividade para os que já estavam contratados, mas não estavam em nenhuma produção atual. Assim as companhias determinaram uma fórmula a ser seguida nessas produções, os filmes “B” iriam abordar dois gêneros: O melodrama criminal e o filme de faroeste. De início esses gêneros funcionaram bem aos olhos do público dos filmes “B”, que não exigiam histórias complicadas dos roteiros, a prioridade

---

<sup>31</sup> MATTOS, 2003, p.17

<sup>32</sup> Idem, Ibidem

era o divertimento simples, e se mantinham fiéis às exibições contanto que os filmes abordassem estes gêneros.

Tais regras fizeram com que os filmes “B” tivessem mais ritmo em seus diálogos, eles estavam condicionados a usar menos rolos que os filmes “A”, o que proporcionava mais cenas de ação e um diálogo mais energético que os filmes “A”.

Essa condição que foi imposta aos filmes “B” por terem menos recursos e serem limitados em relação a gênero e enredo, causou nos diretos e cinegrafistas o desafio de explorar a criatividade, de usar outros mecanismos para fugir da trivialidade mesmo com poucos recursos. A partir dessa ousadia por parte desses produtores, foi que alguns filmes “B” se tornaram verdadeiras obras artísticas e foram elevados ao nível de filme “A”, e responsáveis por técnicas criadas no seio dos filmes “B”.<sup>33</sup>

Em sua fase áurea que se consiste entre 1939 e 1942, Hollywood lucrou cerca de 700 milhões por ano nas bilheterias, a demanda de filmes chegava a 400 anualmente, o que tornava Hollywood um sistema de movimentação econômica quase independente do restante do país. Existiam mais cinemas do que bancos, além de sua movimentação de dinheiro superar a de todas as redes de supermercados juntas.<sup>34</sup>

Tal indústria cinematográfica ganha força com a expansão do *Star System*, iniciado em 1910 e amadurecido no decorrer dos anos de 1930 esse sistema funcionava como uma fábrica de estrelas onde Hollywood vendia a imagem de seus atores e atrizes e os promovia para criar adoração entre os espectadores. Esse tipo de estratégia envolvia outros meios que também visavam o lucro, eram as lojas de roupas, jornalistas e donos de revistas.

Momentos como a Grande Depressão, período entre a década de 30 e 40, foram os anos dourados do cinema, os anos de ascensão dos filmes hollywoodianos mesmo com a crise

---

<sup>33</sup> MATTOS, 2003

<sup>34</sup> LABIKI, 1995

financeira. Como foi dito anteriormente, a economia de Hollywood era quase independente do resto do país.

Seu declínio teve seu início no fim do século 40, com a chegada e crescimento da televisão. Por mais que fossem criadas técnicas de conquistar o público, a televisão marcaria efetivamente à aderência do público ao cinema.<sup>35</sup>

Mesmo com o indício de uma possível crise devido à concorrência da televisão, o cinema continuou sendo um investimento lucrativo na economia da sociedade norte-americana. Durante a Segunda Guerra Mundial, os filmes já podiam ser colorizados, e, em 1940, a sociedade mostrava um alto consumo de veículo de massa. Os ingressos obtinham uma venda de até 90 milhões semanais.<sup>36</sup> Os filmes norte-americanos eram exportados, exceto para os países dominados pelo nazi-fascismo, e muitos diretores europeus foram para os EUA fugidos da Guerra para produzir seus filmes com maior liberdade e investimento. Trazendo consigo a bagagem que havia sido adquirida em seus lugares de origem.

Hollywood teve papel fundamental para o auxílio e fortalecimento do país na Segunda Guerra Mundial, visto que incentivaram a produção de filmes com a temática do patriotismo e da guerra, além do recrutamento de atores para combater nas frentes de batalhas.<sup>37</sup>

Contudo Hollywood só se posicionou quando além do Estado Alemão de Hitler declarar os EUA como inimigos, ocorreu o ataque na base de Pearl Harbor. Sendo assim Hollywood havia experimentado duas fases da Segunda Guerra, já que anteriormente os estúdios haviam declarado que se manteriam neutros devido às filiais de exibição que muitos tinham na Europa e inclusive na Alemanha. Os grandes estúdios não estavam dispostos a perder o lucro que os países europeus lhe rendiam nem mesmo se para isso não tomassem

---

<sup>35</sup> DEFLEUR, 1993

<sup>36</sup> Idem, Ibidem

<sup>37</sup> CHAMBEL, 2002

partido do país que acolheu alguns deles, ou boicotassem alguns escritores e atores anti-nazistas.<sup>38</sup>

Os executivos dos estúdios hollywoodianos sentiram que era preciso mudar de posição ao se depararem com situações de truculência por parte do Estado nazista da Alemanha, e com a trágica morte de Joe Kauffman, um dos executivos da Warner que representava o estúdio em Berlim quando foi atacado violentamente pela milícia nazista. O executivo faleceu horas depois devido o espancamento.<sup>39</sup>

Após esses acontecimentos, os estúdios não mais vetavam os filmes anti-nazistas em Hollywood, eram produzidos filmes como: *Confissões de um Espião Nazista (Confessions of a Nazi Spy, 1939)*, de Anatole Litvak, *Rosa de Esperança (Mrs. Miniver, 1942)* e *O Grande Ditador (The Great Dictator, 1940)*, de Charles Chaplin etc.

Muitos atores hollywoodianos se dispuseram a ir para o front de batalha. Um espírito de solidariedade e patriotismo tomava conta de atores como Jimmy Stewart, Robert Montgomery, Tyrone Power, Willian Holden, Humphrey Bogart, Clark Gable, Henry Fonda e tantos outros.<sup>40</sup> Tal ato requereu esforços desses astros que abriram mão de alguns filmes, deixaram esposas e filhos e até ganharam massa muscular para um melhor desempenho na guerra.

Além disso, atrizes como Hedy Lamarr, Lana Turner e Dorothy Lamour vendiam beijos para arrecadar fundos com o objetivo de ajudar no combate, os valores eram altíssimos. Lamarr chegou a conseguir um total de 350 milhões de dólares pelos beijos e pela companhia. Festas eram organizadas com o intuito de arrecadação, foi montado por Bette Davis um espaço para a realização de festas e reuniões, onde astros e fãs poderiam interagir

---

<sup>38</sup> FRIEDRICH, 1988

<sup>39</sup> Idem, Ibidem

<sup>40</sup> Idem, Ibidem

por um valor pelos ingressos, os músicos de hollywood colaboravam tocando nesse espaço de graça.<sup>41</sup>

Uma parte considerável dos executivos dos estúdios hollywoodianos era imigrante vindo da Europa e com um histórico de pobreza e muito trabalho, quando não eram europeus, eram filhos de europeus pobres. Entre eles Samuel Goldwyn e Joseph Shenck ambos da Rússia, respectivamente fundador e presidente da 20th Century-Fox; Lewis Selznick vindo da Alemanha e fundador da Universal; Adolph Zukor vindo da Hungria e executivo da Paramount; os irmãos Cohn filhos de imigrantes alemães fundaram a Columbia; os irmãos Warner filhos de poloneses fundaram a Warner; e Louis B. Mayer nascido em Minsk, fundador da Metro-Goldwyn Mayer (MGM).<sup>42</sup>

Assim como os executivos, muitos diretores, escritores e atores europeus também buscaram na América um refúgio da Guerra, mas também a possibilidade de ascensão em suas áreas. Foi o caso do diretor Billy Wilder, nascido Samuel Wilder, veio de uma cidade da Galícia e chegou em Hollywood em 1934, após um convite de emprego enviado pelo amigo de Berlim, Joe May, que ao ler uma história de Wilder, o contratou para escrever roteiros para a Colúmbia. Contudo Billy além de ganhar um salário baixo, péssimas condições de moradia, a Columbia não gravou nenhuma das histórias que o jovem diretor escrevia. Algum tempo depois ele seria contratado pela Paramount, onde gravaria seu primeiro filme.<sup>43</sup>

Diferente de Billy Wilder, Fritz Lang já era diretor de sucesso na Alemanha, e fugiu para a América quando foi convidado pela equipe de Hittler para trabalhar com eles, pois o ditador tinha grande admiração pelas produções de Lang. Temendo ter sua liberdade tolhida, o diretor vai para os EUA, e lá consegue um contrato com a MGM, mesmo

---

<sup>41</sup> FRIEDRICH, 1988

<sup>42</sup> Idem, Ibidem

<sup>43</sup> Idem, Ibidem

adquirindo a fama de não ser muito cordial com suas equipes, Lang impressionou a equipe e os executivos com o resultado do filme *Fúria* (1936).<sup>44</sup>

Durante a Segunda Guerra a frequência semanal dos cinemas era de 80 milhões de espectadores por semana, chegando início da década de 1950 a menos de 50 milhões, não sendo visível qualquer viravolta no fim da década. Tal fato ocorreu devido a popularização da televisão e pela busca da população por outras formas de entretenimento. (LINK, 1965)

Outra mudança no padrão pós-guerra foi a quebra do monopólio de algumas das grandes companhias produtoras centralizadas em Hollywood, cada uma com seu conjunto de estraladas renomadas e suas imensas áreas de elaborados estúdios. Enfrentando custos crescentes de mão-de-obra e de produção, além do declínio de mercado, os principais produtores foram forçados a reduzir os gastos e a renunciar grande parte de seu antigo poder.

Um número cada vez maior de estrelas libertou-se de sua servidão a uma determinada companhia, enquanto outras se reuniram com produtores e estabeleceram pequenas companhias independentes que competiam com sucesso devido ao orçamento e as despesas administrativas menores. Escritores, cenógrafos e outros técnicos também se beneficiaram com a difusão do poder de Hollywood, bem como das novas oportunidades criadas pela expansão rápida da indústria da televisão.

## **2.2 Censura no cinema norte-americano**

Decerto o cinema já estava preocupando alguns setores da sociedade, principalmente aqueles que acreditavam que a moral e os valores poderiam ser questionados e desafiados pelos conteúdos dos filmes.

A censura no cinema norte-americano teve suas raízes nos primórdios do século XX, quando um decreto de censura em Chicago, no ano de 1907, concebeu ao chefe de polícia o poder de vetar as produções que agrediam a moral da época ao abordar determinados

---

<sup>44</sup> FRIEDRICH, 1988

temas julgados inapropriados. Mas somente em 1909 é que o decreto passa a vigorar de forma efetiva, quando o grupo Juvenile Protective Association (Associação de Proteção Juvenil) faz uma pesquisa dos conteúdos dos filmes que eram exibidos em cinemas populares localizados nos subúrbios daquela cidade. A Associação acreditava que os filmes rodados nestes cinemas tinham conteúdo pecaminoso que poderia desviar os jovens, com sexo e criminalidade, a partir deste momento policiais passam também a desenvolverem o papel de censores e eliminam cenas de filmes que traziam de roubos, sequestros e até proibiam a exibição de alguns filmes. Grupos como Juvenile Protective Association, de modo geral eram ligados a Igreja e buscavam argumentos dentro de preceitos religiosos para condenar a conduta de alguns personagens dentro dos filmes.<sup>45</sup>

Chicago foi a primeira cidade norte-americana a implantar o sistema de classificação por idade para a exibição de filmes em 1914, na qual estabeleceu uma categoria só para maiores de 21 anos, conhecida com permissão cor-de-rosa. No entanto, em 1919 agentes da polícia que eram responsáveis por manter a censura apontaram a fragilidade deste novo sistema, haja vista que este facilitou a produção de filmes com conteúdo pornográfico, já que os filmes eram exibidos em poucas salas de Chicago a expressão “permissão cor-de-rosa” virou um sinônimo para indicar que naqueles locais eram exibidos filmes libidinosos.

O estado da Pensilvânia foi o primeiro a implantar medidas que censuravam filmes considerados impróprios ao público em 1911, Ohio e Kansas também tomaram tal medida em 1913. Em 1915 Mutual Film Corporation, uma das maiores distribuidoras de filmes dos Estados Unidos que tinha com uma das estrelas da empresa D.W.Griffith, entra com uma ação no Supremo Tribunal contra os Estados de Ohio e Kansas, afirmando que estes descumpriam a Primeira Emenda da Constituição Americana, que proibia a limitação à liberdade de imprensa e de expressão. Mas o processo é dado a favor dos dois estados.

---

<sup>45</sup> MARTINI, 2007

Até 1916 apenas quatro estados haviam aderido à censura cinematográfica, os três acima citados e Maryland, várias tentativas de que o Congresso aprovasse um código federal de censura foram feitas, mas tais esforços não rendiam resultados. Entretanto, no início dos anos 20 três acontecimentos abalaram a imagem de Hollywood, escândalos envolvendo atores do mais alto escalão: Em 1921 o ator de comédias Roscoe “Fatty” Arbuckel é acusado de matar a atriz Virginia Rappe em uma festa dada pelo ator em um hotel em São Francisco; em fevereiro de 1922 é assassinado o diretor William Desmond Taylor e em 1923 aparecem revelações quanto a bissexualidade do ator Wallace Reid e sobre sua morte causada por overdose. Tais fatos repercutiram nacionalmente de forma tão negativa que a opinião pública se voltou contra Hollywood, sobretudo os setores mais conservadores que diziam ser a indústria do pecado e da imoralidade.<sup>46</sup>

Devido a tais escândalos trinta e dois estados passaram a debater através do legislativo a implantação de códigos de censura, sendo Nova Iorque e a Flórida os primeiros a aprovarem seus códigos pouco após os fatos. Em 1922 nasce a Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos – Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) – sendo Will H. Hays nomeado para presidente, Hays freou o desencadeamento destes processos, devido ao seu poder de influenciar legisladores em prol da indústria cinematográfica. Prova disso é que dos trinta estados restantes que estavam na época debatendo formas de controle sob o cinema, apenas um instituiu a censura, o Estado da Virgínia. Conseguindo Hays acalmar os ânimos dos mais conservadores por quase toda década de 20. Segundo Robert Sklar:

Hays funcionou para a indústria do cinema como um glorificado homem de relações públicas. Sua função visível era discursar, redigir artigos, patrocinar livros, estudos e comitês para apaziguar os críticos do cinema. Segundo a linha oficial do *Hays Office*, como veio a ser chamada a MPPDA, o cinema deixara para trás o passado agitado e estava começando a cumprir sua promessa infinita de ser o

---

<sup>46</sup> MARTINI, 2007



'Esperanto dos olhos' [...] Hays e seus escribas estigmatizavam a censura como nada menos que um ataque anti-americano aos princípios da democracia.<sup>47</sup>

Com o surgimento do cinema falado em 1927 volta à tona o polêmico debate sobre a censura prévia de filmes, haja vista que as palavras podem dar margem, a depender de como são colocadas, a diversas interpretações. Além disso, impossibilitava que os censores fizessem cortes bruscos nas cenas, pois o som perderia sua sincronia, por tanto, a auto-censura dos produtores e diretores cinematográficos passam a ter papel importante.

No mesmo ano Will Hays já havia produzido uma lista destinada aos produtores na qual sugeria alguns temas que deveria ser tratados com cuidados ou não deveriam ser abordados em seus filmes para evitar maiores problema com alguns setores da sociedade. Entre os temas havia: sexo, violência, homossexualidade, piadas com igrejas ou com os membros que as compõem, drogas etc. Mas grande parte dos produtores pouco se importava com a tal lista e continuavam filmando os assuntos que consideravam interessantes para abordar em seus filmes, o que fez com que muitas vezes diálogos inteiros fossem cortados.

Em 1930 é criado então pelo Hays Office o Código de Produção que ficaria conhecido como Código Hays. Com o intuito de moralizar as produções e fazer com que Hollywood não perdesse dinheiro com a censura de seus filmes em diversos estados, Will H. Hays convida para redigir o Código o editor cinematográfico Martin I. Quigley, com a ajuda do padre jesuíta Daniel A. Lord e assim foi firmado um consenso entre a moral religiosa e as necessidades financeiras da indústria cinematográfica. Seus autores fizeram deste documento algo tão castrador que ele mostrava-se como um padrão de conduta moral a ser seguida pelos meios de comunicação com fortes reflexos do catolicismo.<sup>48</sup>

Mesmo assim o Código não foi seguido pela maioria dos produtores, pois o Hays Office não implantou nenhum mecanismo que tornasse obrigatória a adoção das novas regras

---

<sup>47</sup> SKLAR *apud* MATINI, 2007, p. 19

<sup>48</sup> MARTINI, 2007

impostas. No entanto, em 1933 bispos católicos fundam um comitê cinematográfico que visava moralizar os filmes e fazer com que cumprissem as determinações estabelecidas no Código Hays, através de uma organização que funcionava em âmbito nacional conhecida com Legião da Decência. E essa “liga da moral e dos bons costumes” tinha com objetivo promover boicotes a filmes considerados impróprios pela Igreja e fazer com que de fato a censura se instalasse no meio cinematográfico.

Em abril de 1934, a Legião lançou um documento que chamava o público a boicotar filmes que fossem de encontro à moral tradicional da classe média norte-americana, conseguindo onze milhões de assinaturas em apoio.

Com medo do que tal mobilização social pudesse causar à indústria cinematográfica Will H. Hays concedeu a Legião da Decência um instrumento de imposição das decisões da censura, a Administração do Código de Produção – Production Code Administration – ou seja, eles estariam livres para aprovar, rejeitar ou censurar os filmes produzidos ou distribuídos por Hollywood. O grande responsável por tomar tais decisões era o católico irlandês Joseph I. Breen, o principal intuito era fazer com que os produtores cinematográficos respeitassem o padrão já estabelecido no Código Hays.<sup>49</sup>

O código também proibia uma série de expressões e experiências humanas que eram julgadas com indecentes, tais com homossexualidade, as relações sexuais entre pessoas de raças diferentes, o aborto, o incesto, as drogas e muitas palavras vulgares ou xingamentos, incluindo a própria palavra sexo.<sup>50</sup>

Com a proibição dos filmes que tinham com eixo central o sexo e a violência os cinemas começaram a ficar vazios e a indústria cinematográfica passou a sentir tal impacto. Pensando em tal fato, Martin I Quigley e o padre Lord quando redigiram o Código Hays o

---

<sup>49</sup> MARTINI, 2007

<sup>50</sup> MARTINI, 2007, p 22

fizeram de modo que os temas considerados imorais pudessem de alguma forma tornassem moralmente aceitos pela sociedade.

Era concedida a liberdade para se mostrar no cinema comportamento considerados indecentes e desonesto, como o adultério e o homicídio se houvesse algo de “bom” que contrabalançasse o que o Código definia com “mal”. Essa era a fórmula do “valor moral compensador”, que afirmava que os “maus” atos cometidos pelos personagens deveriam ser neutralizados pelo castigo ou pela regeneração do pecado. Assim os culpados e pecadores dos filmes eram sempre punidos.<sup>51</sup>

O Código Hays perdura até o final da década de 50. Neste período Hollywood encontrava-se ameaçada por dois concorrentes: a televisão, que ganhava popularidade entre as diversas classes sociais e os filmes estrangeiros que não eram submetidos ao Código, esse eram exibidos em casa independentes assim como filmes americanos que eram produzidos sem seguir as normas estabelecidas por Hays.

Ainda nesse período as ameaças da Legião da Decência já não traziam transtornos no tocante à comercialização dos filmes e muitos produtores passaram a ignorar o Código, rodavam seus filmes sem permissão, este fato não impedia que suas produções obtivessem lucro.

O lançamento de filmes como *Quanto mais Quente Melhor* (1959) de Billy Wilder, que estrelava a inesquecível Marilyn Monroe e o clássico de Alfred Hitchcock *Psicose* (1960), sem aprovação da censura também contribuiu para a derrocada do Código Hays. Além disso, no início da década de 60 os filmes estrangeiros que trazem temas que debatiam gênero e homofobia, por exemplo, passam a ganhar os cinemas norte-americanos, o que fomentou discussões sobre censura e a pressão de grupos que lutavam por direitos civis, estes exigiam a reavaliação do Código nos pontos em que tratava sobre raça, sexualidade etc.

A Conjuntura passa a não permitir que a Motion Picture Association of América - MPAA - (Associação que até hoje reúne os maiores estúdios de Hollywood) mantivesse à

---

<sup>51</sup> MARTINI, 2007, p 22

todo custo as restrições presentes no Código Hays e esta acaba deixando-o de lado e passa a trabalhar com o sistema de classificação por idade. A partir deste momento os produtores passam a abordar de forma mais livres os mais diversos temas. Em 1968 a MPAA cria quatro tipos de classificações filmicas: G (para todas as idades), M (para um público maduro ou crianças acompanhadas pelos pais) R (para adolescentes menores de 16 anos ou para crianças acompanhadas pelos responsáveis) e X (para maiores de 17 anos).

Em 1970 a classificação M foi transformada em PG (permitidos para todas as idades, mas de preferência com acompanhamento do responsável), pois havia uma grande confusão por parte do público sobre esta categoria. Na década de 80, mais especificamente em 1984 foi criada a PG -13, uma espécie de meio termo ente a categoria PG e R, esta informava que alguns elementos contidos em determinados filmes não eram indicado pra menores de 13 anos. Já em 1990 a classificação X deu lugar a NC – 17. Até hoje este sistema é usada pela MPAA:

**G** = General Audiences (Filmes para todas as idades)

**PG** = Parental Guidance Suggested (Pode conter material impróprio para crianças)

**PG -13** = Parents Strongly Cautioned (Pode conter material impróprio para crianças menores de 13 anos)

**R** = Restricted (Proibido para menores de 17 anos, a não ser acompanhados pelos pais ou responsáveis)

**NC-17** = (Proibido para menores de 17 anos).

Apesar dos produtores não terem mais restrições do que podem ou não filmar, Hollywood carrega o moralismo do passado, e ainda podemos ver em suas produções que existe a punição para aqueles personagens que subvertem valores e com suas atitudes contestam a família, a igreja e aos considerados “bons costumes” da classe média norte-americana. De modo geral, a morte, a loucura e a solidão são “oferecidas” a estes personagens

com forma de redenção de seus pecados. Podemos ver isso em filmes como *Instinto Selvagem* (1992), de Paul Verhoeven e *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes.

## 3 Cinema Noir

### 3.1 Definições acerca do tema

Escuro, triste, sombrio estes são os significados literais da palavra francesa *noir*, tal termo foi usado por críticos de cinema franceses logo após a o termino da Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes, com particularidades temáticas e visuais que se diferenciavam daqueles feitos antes da Guerra. No entanto, críticos e historiadores não entram em consenso sobre o conceito de *filme noir* e por quanto tempo perdurou tal expressão, só concordam no fato de ter sido designação dada pelos críticos parisienses.

Eles usavam a palavra noir inspirando-se na série Noire, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a editora Gallimard, pois havia semelhanças entre os filmes e os romances policiais publicados nas famosas coleções de capa preta. Estes romances em sua maioria foram escritos por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e outros.<sup>52</sup>

Estes filmes durante o período da Guerra, no qual a França ficou ocupada pela Alemanha, não podiam ser exibidos naquele país. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em poucas semanas diversas produções *noirs* foram exibidas nas telas parisienses. Os principais diretores não tinham nem consciência que suas películas eram *noir*, estas eram comercializadas e exibidas como filmes do gênero drama criminal.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> MATTOS, 2001, p.11

<sup>53</sup> Idem, Ibidem

O termo *noir* apareceu pela primeira vez em 1946, em um artigo de Nino Frank intitulado *Um Nouveau Genre "Policer": L'Aventure Criminelle*, publicado na revista semanal *Écran Français*. Ele observou que os filmes *Pacto de Sangue* (1944), *Laura* (1944), *Relíquia Macabra* (1941) e *Até a Vista, Querida* (1944) deveriam ser tratados como filmes de psicologia criminal, no qual as narrativas adentram as mentes e os medos de seus protagonistas, a ação (violenta ou movimentada) importava menos do que os rostos, o comportamento e as palavras. O que havia de mais valioso eram as personagens.

No mês novembro do mesmo ano Jean-Pierre Chartier agrupou em uma resenha da seção *Notre Écran de La Revue du Cinéma*, intitulada *Les Américains Aussi Font des films "Noir"* comentários sobre os filmes *Pacto de Sangue* e *Até a Vista Querida*, neles Chartier vislumbrava alguns elementos básicos deste tipo de filme: Narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual no enredo e o pessimismo dos personagens, "cujo os atos parecem condicionados por uma obsessiva fatalidade do crime".<sup>54</sup>

Enquanto Nino Frank valorizou em sua análise dos filmes *noir* o realismo a partir do comportamento triste e doentio das personagens destas primeiras películas, já Chartier foi de encontro ao anti-humanismo, ao excesso de sofrimento e a maldade daqueles personagens, considerados pelo crítico incapazes de despertar simpatia ou pena no público. Frank e Chartier são os responsáveis por intitular tais filmes como *noir*.

Em 1955 o livro *Panorama Du Film Noir Américain* escrito por Raymond Borte e por Etienne Chaumeton foi pioneiro, pois nele os autores buscaram definir o filme *noir* mostrando suas fontes e apontando várias fases de sua trajetória. Apesar das limitações, haja vista que muitos títulos importantes do *noir* não haviam passado na França, o trabalho serviu de base para todos os estudos que o sucederam.

---

<sup>54</sup> MATTOS, 2001

Na introdução Borte e Chaumeton classificam o filme *noir* como “um grupo de filmes de um país com traços comuns (estilo, atmosfera, tema...) bastante evidentes para marcá-los inconfundivelmente e lhes conferir um contexto dos tempos e um caráter inimitável”. Para os autores a principal característica desses filmes é a presença do crime: “Sórdida ou insólita, a morte emerge sempre no fim de uma viagem sinuosa. Em todos os sentidos da palavra o filme *noir* é um filme de morte”.<sup>55</sup>

O conjunto destes elementos encontrados no *noir* serve como uma forma para desorientar e transtornar os espectadores gerando nestes diversos sentimentos: angústia e insegurança, e fazem com que o público penetre no submundo *noir* e sinta-se parte dele.

O termo *noir* demorou a ser debatido entre os críticos anglo-saxões a primeira abordagem em inglês sobre o tema só apareceu em 1968, no livro *Hollywood in the Forties* de Charles Higman e Joel Greenberg, no capítulo *Black Cinema*, esta expressão foi utilizada para classificar filmes que traziam um mundo triste e sombrio. Os autores descreviam tal mundo da seguinte forma: “as ruas escuras, molhadas na madrugada, um quarto intermitentemente iluminado pelos lampejos de um letreiro luminoso, um homem aguardando o momento de matar ou de ser morto...” Um ambiente típico do filme *noir*.<sup>56</sup>

Durante a década de 1970 foram feitos vários estudos acadêmicos acerca do tema. Nesta época surgiram dois artigos essenciais *Point it Black: the Film Noir* (1970), de Raymond Durnat e *Notes on Film Noir* (1972), de Paul Schrader. Os artigos abordavam claramente que o *noir* não era um gênero com as comédias ou o *western*, e o definiam “pelas qualidades mais sutis de tom e de atmosfera”. Paul Schrader em seu artigo defende ainda que a produção *noir* teve início em 1941, com o filme *Relíquia Macabra*, dirigido por John Huston e terminaria com *A Marca da Maldade* (1958), dirigido por Orson Welles.

---

<sup>55</sup> Borte e Chaumeton *apud* MATTOS, 2001, pp.13-14

<sup>56</sup> HIGMAM E GREENBRG *apud* MATTOS, 2001, p. 17

De fato, o filme de John Huston introduziu elementos que posteriormente virariam marcas do filme noir – o herói alienado e com sua própria moral, a *femme fatale* e o ambiente urbano, escuro e perigoso – transformando o antigo modelo de filmes de detetives. Já *A Marca da Maldade* é considerado por muitos o “canto do cisne” do filme noir. Nele, o diretor Orson Welles exagera e re-interpreta o estilo visual e narrativa *noire*, resultando em um filme característico desse diretor.<sup>57</sup>

Ainda em seu artigo Paul Schrader dividiu a produção *noir* em três fases, tendo como base os anos destas produções. A primeira fase iria de 1941-46, na qual predominava segundo o autor, a figura do detetive particular e da mulher fatal, com seus diálogos permeados pela força e pela inteligência. Esta fase foi inspirada nos romances de Raymond Chandler, Dashiell Hammett e James M. Cain, e traz como exemplo os filmes *Relíquia Macabra* (1941), *Pacto de Sangue* (1944, de Billy Wilder) e *O Destino Bate à sua Porta* (1946, de Tay Garnett). A segunda fase foram os filmes rodados no pós-guerra (1945-49) e coincide com a época da “caças as bruxas”, durante a histeria do Macarthismo. O clima depressivo é marcado pela desilusão presente nestas produções. O crime de rua e a corrupção policial são destacados, além disso, os heróis presentes nesta fase são menos românticos. Tais aspectos são encontrados nos filmes *Brutalidade* (1947, de Jules Dassin), *Assassinos* (1946, de Robert Siodmak) e *Amarga Esperança* (1949, de Nicholas Ray). Já a terceira fase vai de 1949 a 1953, nessa predominava a ação psicológica, o herói atinge o auge do desespero e da desestruturação emocional. O assassino psicopata passa de mero figurante a personagem principal das tramas. Os filmes *Crepúsculo dos Deuses* (1950, de Billy Wilder), *Os Corruptos* (1953, de Fritz Lang) e *Moralmente Perigosa* (1950, de Joseph H. Lewis) são exemplos desta fase.<sup>58</sup>

O primeiro estudo publicado em livro foi a tese de doutorado de Amir M. Karimim *Toward a Definiton of the American Film Noir* (1976). Neste estudo o autor toca em um ponto essencial ao perceber que as contribuições artísticas mais importantes no filme *noir* americano dizem respeito ao estilo e não a criação de um gênero cinematográfico.

<sup>57</sup>MARTINI, 2003, p.29

<sup>58</sup>SCHRADER *apud* KORODI, 2001



É também nesta década que aparecem os estudos feministas de E. Ann Kaplan em *Women in film noir* (1978), os trabalhos de Sylvia Harvery *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir* e *Women in Filme Noir* de Jane Place. Estes ensaios apresentam o modo como a mulher era tratada nos filmes, mostrando que no mundo *noir* a sexualidade destas mulheres é vista como uma ameaça ao sistema patriarcal. De 1950 até os dias atuais o filme *noir* tornou-se um foco de discussão entre críticos, historiadores e apreciadores da sétima arte. Vários conceitos sobre “o que é o filme noir?” e “quais são eles?” foram desenvolvidos.

Em diversos estudos pode-se notar como os historiadores - à medida que os anos passam e o tema se difunde - nomearam e numeraram cada vez mais títulos que consideravam como produções *noires*<sup>59</sup>. Raymond Borte e Etinne Chaumante em seu livro (1955) apontaram apenas 22 filmes *noir*; Alain Silver e Elizabeth Ward relacionam mais de 300 filmes, Raymond Durnat inclui filmes tão diversos como *Matar ou Morrer* (1952, dirigido por Fred Zinnemam) e *2001, uma odisséia no espaço* (1968, dirigido por Stanley Kubrick); Spencer Selby apresenta uma lista exaustiva filmografia de quase 500 filmes.

Como colocado no início deste texto, também não há um acordo entre os estudiosos sobre o período em que se inicia a produção destes filmes e quando estas param de ser produzidos. Para Michael Stephens, desde 1927, no filme *Paixão e Sangue*, de Josef Von Stenberg, a combinação do estilo Expressionista com a leitura Pulp, (livros e revistas que traziam tramas policiais e urbanos como um conteúdo violento) estava presente no cinema popular norte-americano e que houve filmes *noir* prematuros durante a década de 1930. Robert G. Porfiro entende que as produções *noir* não duraram mais do que 20 anos, de 1940 como o filme *O Homem de Olhos Esbugalhados*, de Boris Ingster a 1959 com *Homem em*

---

<sup>59</sup> Neste trabalho será escrito o substantivo *noir* seguindo as regras gramaticais francesas, nas quais se acrescenta *e* para singular feminino, *s* para plural masculino e *es* para plural feminino.

*Fúria*, de Robert Wise. Silvia Havery assim com Paul Schrader fixa o período da existência do filme noir de 1941 com *Relíquia Macabra* a 1958 com *A Marca da Maldade*.<sup>60</sup>

Para outros autores, a sensibilidade e a abordagem *noir* nunca deixaram de existir, passada a fase clássica que vai do início da década de 40 até o fim da década de 50, sua estrutura durante a década de 60 é um pouco deixada de lado. Em 1970 ressurgiu o interesse pelos temas centrais do noir e em seus personagens, tornando-se mais evidente nas décadas de 80 e 90.

Quando se trata do que é o filme noir (gênero, estilo, movimento...), as opiniões são as mais diversas possíveis. A longa citação que seguirá deixa clara as visões controversas dos historiadores:

Para Jane Place o filme *noir* faz parte de um movimento; J P Tolotte fica sem decidir se é um ciclo ou um gênero; Michael Walker trata-o com um ciclo; Amir M. Karimim prefere dizer que é um estilo; Raymond Durnat e Paul Scharader consideram como um tom, uma atmosfera; Alain Silver entende que é um ciclo que combina aspectos de movimento e de gênero; Foster Hirsch afirma ser um gênero; Jon Tuska emprega o termo para designar um tipo de estrutura narrativa que não enseja um final feliz; David Bordweell, Janet Staiger e Kristini Thompson (em *The Classical Hollywood Cinema* – 1985) encaram-o como um conjunto de “formas de não-conformidade”; Elizabeth Cowle (no artigo *Film Noir and Women*, inserido na coletânea *Shades of Noir*) diz: “Uma certa inflexão ou tendência que nasce em gênero, notavelmente no filme de Gangster, no thriller Criminal e no filme de detetive.”<sup>61</sup>

Este trabalho utilizará o conceito de *noir* estabelecido por Antônio Carlos Gomes de Mattos (2001, pp.22-23). Segundo o estudioso o filme noir não é um movimento com o Expressionismo alemão, ou *nouvelle vague*, pois é menos autoconsciente e articulado. Nem um ciclo, como os das comédias da Ealing ou filmes de terror de Hamnes, pois não se trata de um tema único e nem é tão limitado no tempo. Tampouco um gênero, pois embora tenha personagens e cenários típicos, incorpora-se em gêneros preexistentes: Drama Criminal, Gangster. Nem pode ser visto como um estilo, tom ou atmosfera ou tipo de estrutura narrativa, para a sua construção é preciso um íntimo relacionamento de todos os elementos. E

---

<sup>60</sup> MATTOS, 2001

<sup>61</sup> MATTO, 2001, p.22

se for considerado um fenômeno transgenérico, inflexão ou tendência, corre-se o risco de descaracterizá-lo: Ele não seria propriamente distinto dos demais.

Para Mattos o filme noir é:

Um desvio ou uma evolução dentro do vasto campo do gênero Drama Criminal, que teve seu apogeu durante os anos de 40 até meados de 50 e foi uma resposta as condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Neles se combinam basicamente as formas de ficção criminal americana produzida por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M.Cain, Cornell Woolrich, e um estilo inspirado nos filme expressionistas alemães dos anos 20. Estes seriam os filmes noir puros, os impuros utilizam apenas alguns elementos do noir.<sup>62</sup>

Os filmes *noirs* serão então encarados como uma evolução presente no amplo campo do gênero Drama Criminal. Mattos (2001, p. 23) considera que os filmes *noirs* “puros” atingiram seu auge na década de 1940 até metade dos anos 50, já que os impuros de forma sucinta alguns dos elementos presentes no *noir*. Além disso, tais produções refletiam questões sociais e culturais presentes nos Estados Unidos no período da Segunda Guerra Mundial e do imediato pós-guerra. E encontram ambiente ideal quando se misturaram a ficção criminal norte-americana que tinham como principais autores Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain e Cornell Woolrich e ao Expressionismo alemão da década de 20.

### 3.2 Inspirações *noir*

Existem duas fontes que inspiraram o filme noir: a literatura e a cinematografia, além de fatores como realidade e o cotidiano da época. A influência literária vem dos Pulps Magazines (revista impressa em papel barato, feitos de fibra de polpa que custavam entre dez e quarenta centavos de dólar), a revista Black Mark é a grande inspiração, lá surgiu a escola *hard-boiled* de histórias de detetive, marcada pela presença de detetives durões que usavam mais os punhos do que o cérebro, os franceses nomearam de *Roman noir*. Estas revistas começaram a ser publicadas no final do século XIX e tiveram seu apogeu entre os anos 1920-

---

<sup>62</sup> Idem, Ibidem, p.23

45. Eram revistas especializadas no gênero *western*, histórias fantásticas, de guerra, de detetive etc.

A primeira história de detetive que se tem notícia foi *Murders in the Rue Morgue*, publicada em 1841, escrita por Edgard Allan Poe. Poe com esta história insere uma estrutura narrativa que até os dias atuais permeiam o imaginário das pessoas quando se trata de histórias de detetives: um crime que parece perfeito, diversos suspeitos e no final a descoberta do culpado graças ao poderoso poder de observação, raciocínio e um tanto de pressentimento de um excelente detetive.

Este modelo de detetive idealizado por Poe, dotado de grande perspicácia e intelectualidade, com ares britânico (mesmo não sendo Inglês) que circulava nas altas rodas sociais, dominou as histórias ficcionais de detetives dos anos 30. Até entrarem em cena as histórias escritas por Dashiell Hammett, que revolucionaram a forma dos romances policiais, inserindo ação, sexo, violência. Datado de uma escrita coloquial na qual se observava ritmo solto, rápido, além disso, sua linguagem era direta com aspecto típico americano.<sup>63</sup> Sai de cena então o detetive gentleman de Poe e entram os detetives *tough guy*<sup>64</sup> de linguajar nada rebuscado.

Hammett traz os crimes para a cidade grande, o ambiente e as sensações que esta passa tornam-se mais importantes do que a intriga da trama, deixando de lado o esquema forçado de quebra-cabeça, montado com grande maestria pelo detetive. Desta forma os romances policiais passam a ter personagens de carne e osso: matadores de aluguel, policiais corrompidos, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que são pessoas comuns e não “máquinas pensantes de desvendar mistérios”.

A indumentária e algumas características destes personagens eram muito particulares: sempre vestidos com sobretudo e usavam chapéu, estes de modo geral,

---

<sup>63</sup> MATTOS, 2001

<sup>64</sup> Cara durão

cultivavam vícios como tabagismo e as bebidas. Não eram criaturas de muita conversa e tinham linguagem vulgar. Um dos heróis mais famosos foi Sam Spade de Falcão Maltês, um homem durão e rude, porém, sua moral era impecável e estava fora de qualquer suspeita.

O romance *Falcão Maltes*, ganha em 1941, a sua terceira adaptação para as telas de cinema, pelas mãos do diretor John Huston o livro é transformado no filme *Relíquia Macabra*, como citado anteriormente. Apesar de outros dois cineastas Roy del Ruth e William Dieterle terem produzido versões cinematográfica do livro, alguns anos antes de Huston, em 1931 e em 1936 respectivamente, o trabalho deste cineasta ficou conhecido como a adaptação mais fiel ao livro de Hammett.

O mundo *noir* é dicotômico, de um lado temos o submundo com seus crimes, violência e vícios e do outro temos o mundo “respeitável” da propriedade burguesa. Um mundo duplo no qual o herói é inserido, o que lhe deixa confuso sobre o que se passa ao seu redor e sem saber em quem confiar. Pois aqueles com quem se envolve são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores ou violentos.<sup>65</sup>

A todo o tempo o herói tem sua inteligência e integridade testadas, o que lhe protege é sua visão desconfiada acerca do que leva as pessoas a tomarem determinadas atitudes, além disso, tem os dois pés atrás em relação às mulheres. Este herói esforça-se para por ordem no mundo *noir*, isto está geralmente ligado ao controle da sexualidade feminina que ameaçava os padrões morais da época.

Todos estes elementos encontrados na literatura *noire* tornam-se um prato cheio para Hollywood, como observou Frank Krutink<sup>66</sup>, existe uma clara relação entre a história de detetive *hard-boiled* e o método narrativo de Hollywood. Por exemplo, a exposição da intriga e a caracterização dos personagens tendem a ser econômicos; o diálogo é breve e o capítulo termina com um gancho – uma súbita revelação ou uma ação interrompida abruptamente –

---

<sup>65</sup> MATTOS, 2001

<sup>66</sup> KRUTINK apud MATTOS, p.25

que leva (de forma quase involuntária) o leitor para diante, para ler mais e de maneira mais rápida.

Raymond Chandler um dos melhores escritores de história de detetive americana acende no sucesso também na *pulp fiction*, ele introduz nas histórias elegância, humor e profundidade. Utilizando uma linguagem que misturava gírias com expressões políticas, por isso Chandler foi considerado mais ousado que Hammett. Seu padrão narrativo depende das imagens que passam aflição, incluindo efeitos dramáticos e sentidos figurados.<sup>67</sup>

O principal herói de Chandler foi Philip Marlowe, que a parece pela primera vez em *The Big Sleep*, o personagem penetrava em um mundo de seres gananciosos, sedentos na busca por dinheiro e poder. Buscavam consegui-los através da violência e da corrupção. Em sua narrativa o autor buscava abordar o meio social e o lado mais psicológico de seus personagens, por isso as histórias tornavam-se complexas.

Segundo Mattos<sup>68</sup> Marlowe possuía algumas características de Spade – “Atrevimento, sensualidade, inteligência e força física – mas é mais culto e sentimental. Apesar dos cadáveres e das surras, ele continua sendo um sujeito terno e romântico pode-se dizer um cavaleiro andante.”.

James M. Cain também influenciou o estilo *noir* com sua literatura, as luzes de suas histórias estavam mais voltadas ao criminoso do que ao investigador. Suas grandes obras foram: *Double Indennity* e *The Postman Always Rings Twice*, não há mistério sobre os culpados dos crimes que envolvem as histórias, pois são os próprios criminosos quem as narram. O suspense do enredo não tem como foco descobrir os culpados, mas sim a análise de consciência do criminoso (narrador) sobre o que o levou a cometer o crime.

Os personagens principais de Cain são pessoas comuns, que dominadas por fortes emoções são capazes de cometer crimes cruéis. Ele descreve suas histórias como um tipo de

---

<sup>67</sup> MATTOS, 2001

<sup>68</sup> Idem, Ibidem, p. 26

tragédia americana que aborda “as forças da circunstância” que podem fazer uma pessoa comum cometer um ato terrível.

Cain introduz um tipo de história diferente, nos dois romances (anteriormente citados), o herói obsessivo sexualmente por mulher é convencido a matar o marido de sua amante. O mundo *noir* no qual este herói adentra é mais psicológico do que físico, e se caracteriza principalmente pelo sentimento que aos poucos o destrói e o medo da descoberta do crime. São enredos vividos por pessoas sem grande importância, desesperadas e solitárias. Vez por outra aparecem elementos fantasiosos, estes personagens conseguem criar um ar de inquietude e terror nas histórias e, sobretudo uma profunda sensibilidade *noire*.

Já nos romances de Cornell Woolrich o mal está sempre presente. A cidade grande é mostrada como uma paisagem triste e ameaçadora, um local que na luz do dia se torna belo, familiar e aconchegante, mas basta anoitecer para que sua face maligna seja mostrada. De todos estes autores de romances policiais que se destacaram e que influenciaram fortemente o filme *noir*, as obras de Woolrich foram as mais adaptadas para o cinema:

A obra de Woolrich, conhecido pelo pseudônimo de William Irish e George Hopley, deu ensejo a *Vida contra vida/ Street of Change* – 1942 (Dir.: Jack Hively), *A dama Fantasma / Phantom Lady* – 1944 (Dir.: Robert Siodmak), *Morte ao amanhecer / Deadline at Dawn* – 1946 (Dir.: Harold Clurman), *Anjo diabólico / Black Angel* – 1946 (Dir.: Roy William Neill), *A senda de Temor / The Chase* -1946 (Dir.: Arthur Ripley), *Um rosto no espelho / Fear in the Night* – 1947 (Dir.: Maxwell Shane), *Chantagem / Fall Guy* – 1947 (Dir.: Reginald LeBorg), *A noite tem mil olhos / Night has a Thousand Eyes* – 1948 (Ted Tetzlaff), *Pesadelo / Nightmare* – 1956 (Dir.: Maxwell Shane).<sup>69</sup>

Segundo Mattos (2001), outros autores também tiveram suas histórias transformadas em filme, mas estes quatro autores foram os que mais contribuíram para a formação da temática *noire*. A popularização das séries *noires* contribuíram para do desenvolvimento dos filmes *noirs*. No entanto, isso só foi possível após as séries terem caído no gosto da classe média, fato que Hollywood percebeu. Grande parte da literatura *noire* foi

---

<sup>69</sup> MATTOS, 2001, p.29

publicada nos anos 30, mas estas só passam para a grande tela no período da Segunda Guerra Mundial.

É importante pontuar que alguns escritores da literatura *hard-boiled* foram contratados pelos estúdios devido à ausência de roteiristas e contenção de despesas por conta da Segunda Guerra Mundial, e como as novelas policiais já estavam sendo adaptadas para os filmes, não houve queda na qualidade. Assim, escritores como Raymond Chandler, que foi co-roteirista em *Pacto de Sangue* (1944) e roteirista em *A Dália Azul* (1946), W.R. Burnett também romancista e atuou como co-roteirista de *Alma Torturada* (1946), Frank Gruber escritor e atuou como co-roteirista em *A Máscara de Dimitrios* (1944) e tantos outros. Puderam continuar a escrever seus romances mesmo com a crise por qual o país passava, inclusive o racionamento de papel, consequência também da Guerra.

Ao tratar de cinema, a fonte mais importante do filme noir é o Expressionismo Alemão dos anos 20.

O movimento expressionista influenciou diversos campos das artes: pintura, literatura, música, teatro e também no cinema onde desenvolveu um estilo visual que serviu para simbolizar, através da abstração, da deformação da estilização os dramas impregnados de morbidez e fatalismo, temas que agradavam os alemães devido a forte a tradição romântica.<sup>70</sup>

Como define Roger Cardinal: “O signo expressionista, ressaltando as experiências emocionais do artista sob formas excepcionalmente vigorosas, convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra”.<sup>71</sup>

O filme mais famoso de tal gênero é o *Gabinete do Dr. Caligari*, de 1919, dirigido por Robert Wiene. Muitos cineastas alemães imigraram para os EUA fugindo da Segunda Guerra, entre eles: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Otto Preminger. Estes notaram

---

<sup>70</sup> CÁNEPA, 2006

<sup>71</sup> CARDINAL *apud* CÁNEPA, 2006, p.56



que o expressionismo alemão se encaixava ao formato e servia de inspiração para a visão sombria dos dramas criminais e filmes da década de 40. Isso também foi notado e absorvido por outros diretores do filmes noir como: Edward Dmytryk, John Cromwell, Jacques Tourneur, Anthony Mann, John Farrow, Rudolph Maté, Jules Dassin, etc.

Grande parte destes diretores encontraram um terreno fértil, dirigindo filmes de baixo orçamento os chamados filmes B que permitiam certo grau de inovação. Mas é no *noir* que estes diretores encontraram a possibilidade de experimentação e introdução de influências cinematográficas trazidas de seus países de origem para Hollywood, a maioria dos filmes *noir* são também considerados filmes B. No entanto, é importante destacar que quando o *noir* surge à indústria do filme B já está consolidada o que permite uma maior liberdade de criação e inovação em suas produções, além de apresentarem histórias mais elaborada e complexa do que as vistas nos primeiros filmes B.

As influências do expressionismo estão presentes no *noir*, sobretudo em seus personagens envolvidos por neuroses. O clima escuro e um tanto insano contribui para a aflição destes personagens, assim como nas sequências de pesadelos, que faz com que os filmes tornem-se altamente subjetivos, a partir do momento em que mostra ao público parte do que se passa na mente do herói.

Os filmes de gângster, o realismo poético e o neo-realismo também serviram em parte como fontes para o *noir*.

O filme de gângster e o filme *noir* se ligam por ambos compartilharem dos seguintes aspectos: crime, violência e ambiente urbano. Mas em outros se distanciam, o gângster é uma figura cheia de vitalidade e à medida que vai crescendo no mundo do crime traça o caminho para riqueza e poder. Ao passo que o herói *noir* se apresenta geralmente

como um sujeito tímido e psicótico, preso pelas conseqüências de suas ações inconsequentes.<sup>72</sup>

Os elementos de redenção também são aspectos que se diferenciam, enquanto nas histórias de gângster a polícia vence, livrando a cidade destes elementos indesejáveis, retomando a ordem social através da morte do gângster, no *noir* não há vencedores, nem mesmo o herói.

O realismo poético foi uma expressão fílmica que surge na França entre 1934 a 1939. Os principais temas abordados em seus enredos era a situação econômica daquele país na época. Sua primeira fase caracteriza-se por histórias que têm com protagonistas operários e desempregados que buscavam melhores condições de vida. O avanço do Fascismo após a Guerra Civil Espanhola abre as portas para a segunda fase desta expressão, os filmes passam a trazer sentimentos pessimistas, amargurados e derrotistas uma espécie de profecia do clima que a França viveria durante a Segunda Guerra Mundial. Nesta fase os protagonistas são delinquentes, pessoas à margem da sociedade e que usavam meios para fugir de suas vidas pequenas e mesquinhas. Tendo como uma de suas principais produções os filmes: *O Demônio da Algéria* (1937), escrito e dirigido por Julien Duvivier; *Cais das Sombras* (1938) e *Trágico Amanhecer* (1939), ambos dirigidos por Marcel Carné.<sup>73</sup>

A influência do realismo poético francês nas produções *noirs* são exatamente os sentimentos que permeiam seus protagonistas: pessimistas, amargurados e derrotistas. Sobretudo nos filmes que trazem com personagem principal um soldado recém chegado da Segunda Guerra e que não consegue se readaptar a realidade de seu país, nem mesmo a sua própria vida.

O filme neo-realista buscava mostrar a vida de um povo que passava por período de transição da forma mais real possível: A Itália da resistência e do pós-guerra derrotada e

---

<sup>72</sup> MATTOS, 2001

<sup>73</sup> NÚCLEO DE PESQUISA EM CINEMA MUSECOM, 2009

tomada por mazelas e tristezas. Obras como *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, *Roma Cidade Aberta* (1946) de Roberto Rossellini, mostram tal realidade e saem do ambiente artificial dos estúdios.

Neste período o cinema italiano desejava colaborar para a construção de uma nova consciência democrática, os intelectuais buscavam reerguer a moral da Itália baseando-se na união entre política e cultura, sendo o Partido Comunista Italiano (PCI) o principal concentrador destas manifestações.<sup>74</sup>

No cinema italiano passaram a predominar as imagens cinzas e granuladas, os cenários reais e das ruínas, tipos humanos autênticos – muitas vezes interpretados por populares anônimos com impressionante intensidade – e um despojamento ao menos aparente, da técnica; enfim uma nova maneira de filmar o que se irradiou para os mais diversos países.<sup>75</sup>

O ar de depressão pós-guerra presente nestes filmes serviu também de inspiração as películas *noir*. Mesmo sem o território norte-americano ter sido atingido diretamente pela Segunda Guerra, as ruínas também estão presentes nos filmes *noir*, mas não em casa ou em prédios histórico e sim dentro dos personagens ao voltarem do front de batalha, e não conseguem se adaptar àquele mundo que antes parecia tão seu e tão real.

Tais gêneros também adquiriram a fama de servirem com influencias para os realizadores de filmes *noirs*, mas Segundo Mattos (2001, p 33) a maior probabilidade é que este tenha sido diretamente inspirado no cinema germânico.

Como se pode ver o noir sofre influências de diversos gêneros tanto no que toca a sua estética, como em seus elementos. Mattos coloca que:

[...] certas convenções temáticas do filme noir podem ser encontradas isoladamente em uma imensa variedade de filmes. Esta é a razão pela qual existem tantas listas tão abrangentes - os críticos e os historiadores não fazem distinção entre o noir puro e aqueles filmes que apenas contém elementos noirs. O verdadeiro filme noir na nossa concepção, é, como já dissemos antes é aquele que conjuga as formas de ficção

---

<sup>74</sup> FABRIS, 2006

<sup>75</sup> MATTOS, 2001, p. 33

criminal americana, seja modalidade proposta por Hammett e Chandler, seja na apresentada por Cain e Woolrich, com o estilo visual expressionista. [...] tem que haver, basicamente o tom deprimente e pessimista, o clima de corrupção, morte, angústia loucura, fatalismo, etc.<sup>76</sup>

Não há com desvincular as temáticas abordas pelos filmes *noirs* do ambiente urbano, no qual os Estados Unidos encontrava-se envolvido nas décadas de 40 e 50. Possivelmente a visão desesperada e deprimente tão constante no *noir* é um advento de aspectos da sociedade ou da cultura pós-guerra. O desfecho da Segunda Guerra deixou as marcas desta grande tragédia mundial, principalmente naqueles que haviam combatido e tinham sérias dificuldades de se reinserir a sociedade na qual vivia anteriormente, o que explicaria, em parte, a angústia dos protagonistas dos filmes *noir*. O medo e a insegurança tornam-se novamente presentes na vida dos norte-americanos com a Guerra Fria e o Macartismo, a paranóia da época é constantemente encontrada nos filmes.

Dois fatos seriam os responsáveis pelo tratamento dado as figuras femininas no mundo *noir*. Com a Segunda Guerra as mulheres passaram a sair de casa para cumprir o “dever patriótica”, trabalhando nas fábricas enquanto homens estavam nas frentes de batalha. Deixando assim, de cumprir exclusivamente os seus papéis de mãe e esposa, tais fatos contribuíram para fomentar a desconfiança dos homens em relação às mulheres que passam a ser suas concorrentes no mercado de trabalho.

Acredita-se também que o apetite pela violência, vem das notícias que chegavam da guerra, através também, dos jornais cinematográficos que mostravam as atrocidades presentes naquele conflito. Sentimentos com perda impotência e até mesmo alienação derivam, sobretudo, das mudanças no tocante a organização patriarcal da família e na reorganização da economia do país.<sup>77</sup>

Para Mattos:

---

<sup>76</sup> Idem, Ibidem, p. 35

<sup>77</sup> MATTOS, 2001

Com o crescimento das grandes empresas e dos monopólios caiu o mito da igualdade de oportunidade nos negócios e do direito sagrado de todo homem de ser o seu próprio patrão, pois a pequena burguesia foi cada vez mais sendo forçada a vender sua força de trabalho para companhias poderosas.<sup>78</sup>

Os sentimentos contraditórios enfrentados pela sociedade norte-americana neste período, também são refletidos nas tramas *noires*. A propagação da psicanálise no período pós-guerra pode também ter contribuído para preparar o público para receber e compreender os filmes *noirs* e seus personagens. Para Martini

A ambivalência é característica do universo *noir*: de um lado temos um submundo corrompido pelos vícios e pelo crime, do outro, o mundo “respeitável” da ordem e da propriedade burguesa. É um mundo repleto de duplicidade e dissimulações, fazendo com que o herói fique sem saber em quem confiar, confuso sobre o que está acontecendo ao seu redor.<sup>79</sup>

Além disso, o *noir* também é influenciado pelo Freudismo, a partir do momento em que os crimes de suas tramas deixam de ser de cunho “social” e passam a ser subjetivos, podendo ser motivados por traumas de infância: as ações do personagem passam a ser impulsivas e um tanto fora do controle. O crime passa a carregar motivações obscuras e tal subjetividade é intensificada nos dramas através do uso de recursos como o Flashback e a voz *over*, que se tornam característicos do cinema noir dos anos 40.<sup>80</sup>

A influência Freudiana pode ser vista no filme *Alma Torturada* (1942), dirigido por Frank Tuttle. Na cena em que o matador de aluguel Phillip Raver, interpretado por Alan Ladd sua refém Ellen Graham, interpretada por Verônica Lake, estão em um casebre de madeira fugindo do cerco policial, o matador relembra a sua infância sofrida. Raver era órfão e foi criado pela tia que o torturava com violentas surras, para se salvar ele a mata e vai parar em um reformatório, daí em diante sua vida passa a ser dedicada ao crime.

---

<sup>78</sup> Idem, Ibidem, p.36

<sup>79</sup> MARTINI, 2007, p.43

<sup>80</sup> MATTOS, 2001

A mulher nesse enredo passa a simbolizar uma figura materna para Alan Ladd, que em um determinado momento cede as emoções ao relembrar da violência pela qual passou. É nesse momento que o assassino está entre lágrimas, Ellen Graham o convence a fazer o bem, e desvia-o do seu objetivo principal, que era vingar-se dos que o denunciaram para a polícia.

### 3.3 Principais elementos e temáticas do noir

Investigados e vítimas são elementos que de praxe compõem o filme *noir*. Os investigadores vão desde detetives particulares, policiais, jornalistas a pessoas comuns. Estes são protagonistas que mais se aproximam dos enredos clássicos de filmes de detetives. Sua trama é complexa, o investigador interroga uma série de testemunhas e suspeitos que vão traçando os caminhos do filme; o investigador se perde em pistas falsas até chegar a uma surpreendente conclusão.

A vítima de modo geral é um homem que é acusado por um crime que não cometeu, e quando o comete tem motivações como: escorregou no crime por um lapso momentâneo, foi seduzido por uma mulher extremamente sensual que lhe convence a cometer um crime, uma dificuldade financeira ou estava cansado de sua esposa. Este personagem é o anti-herói *noir*, que acredita que sua vida é uma grande piada do destino.

O tema mais comum, diretamente ligado ao estilo *hard-boiled* é o do protagonista; homem fácil de manipular, amargurado, ambicioso que se envolve em um crime graças às armadilhas de uma mulher gananciosa e interesseira que por ventura do destino foi colocada em seu caminho, a famosa *femme fatale*.

O destino sempre irá colocá-lo em situação irônica, seja em uma situação angústia na qual ele não sabe por qual motivo está sendo perseguido. Uma famosa frase que retrata as “brincadeiras do destino” com o herói *noir* é a do protagonista do filme *Curvas do Destino*, Al Roberts (Tom Neal): “algum dia o destino ou alguma força misteriosa pode apontar o dedo

para você ou para mim sem nenhum motivo para isso... Para qualquer lado que você se mova o destino estica a perna para lhe dá uma rasteira”.

Outro tema também constante no noir é o soldado que retorna da guerra, que não consegue se inserir socialmente, sentindo-se perdido. Volta para vingar um amigo ou para provar sua inocência diante de falsas acusações.

David N. Mayer no livro *A Girl and a Gun*, 1998 enumera vários temas mais que podem ser resumidos da seguinte forma: 1- nenhuma boa ação fica impune, o personagem vai tentar ajudar alguém que se encontra em perigo ou não e acaba sendo punido por sua generosidade. 2 - A única defesa do herói é a observação imparcial e irônica dos acontecimentos. Quando não consegue reprimir seus sentimentos surgem as encrencas; 3- A mediocridade da existência conduz ao crime os homens correm para a chama mortífera da mulher fatal porque ela representa uma mudança no seu cotidiano entorpecido; 4- O protagonista está sempre a mercê dos caprichos do destino. 5- Ele é alienado de si mesmo, da sociedade e até mesmo daqueles com quem convive. Outros temas apontados por Meyer: Transcendência da violência, obsessão sexual, paranóia, desconfiança (entre homens e entre homens e mulheres) ganância, corrupção, resignação ao fatalismo, etc.<sup>81</sup>

O filme noir tem as grandes cidades como seu palco, com toda sua inquietude, ruas molhadas de chuva, violência e noites cobertas por neblina, seus cenários são boates, becos escuros, quartos de hotéis dos mais baixos aos mais luxuosos, delegacias, cais, etc. Além destes cenários, que sempre tentam remeter o espectador as grandes cidades, o noir conta também com cenários exóticos. Como no filme *Dama de Shangai* (1947) nas cenas da casa de espelhos e do teatro chinês. Todos os ambientes têm em comum os seguintes aspectos: decadentes, tristes e medonhos.

---

<sup>81</sup>MAYER *apud* MATTOS, 2001, pp. 41-42

Para complementar todo este ambiente, o filme noir foge do *happy end*, comum nas demais produções hollywoodianas. O que predominavam eram os heróis deprimidos, personagens contraditórios envolvidos em situações perturbadoras. A sensação de inquietude, de instabilidade que se encontra no ambiente, na vida do herói e nas demais ações dos personagens é transmitida para o espectador através de um recurso narrativo chamado de *voz over*. Este é muito utilizado no *noir* e serve para narrar ao espectador acontecimentos passados, de modo pessoal. Este recurso é uma característica estratégica da narrativa *noire*.<sup>82</sup>

Outro recurso complementar é a câmera subjetiva, que faz com que o espectador sinta como se estivesse vendo a situação pelos olhos do narrador, do personagem principal. Tal técnica só se torna possível durante a Segunda Guerra Mundial, devido ao aparecimento no mercado de câmeras mais leves, como a Arriflex ou Cunningham. Estas deram maior mobilidade aos cineastas, que passaram a ter a possibilidade de filmar novos ângulos.

O visual *noir* tem uma característica tão forte quanto seus métodos narrativos. É típico de um filme *noir* a iluminação escura (*Low Key lighting*), que é oposta a utiliza nos filmes produzidos nos anos 30, a iluminação com chave alta (*High Key lighting*). No primeiro tipo há sempre o contraste do claro com o escuro, por exemplo, um ambiente escuro que é iluminada apenas por um letreiro de uma boate. Já o segundo tipo mostra um cenário sempre iluminado. Acredita-se que a literatura criminal tenha contribuído para o efeito da iluminação *noir*, além dos filmes de horror e policiais.

Outro elemento da fotografia *noir* é a exploração da profundidade de campo, da frente ao fundo o enquadramento é nítido. Isso acontece segundo Mattos (2001, p. 46) “para que a interação entre o homem e as forças representadas pelo ambiente *noir* fiquem claramente visíveis”. Este estilo fotográfico quebra as regras tradicionais, pois procurar fazer com que o espectador tenha a mesma sensação de desconforto sentida pelo protagonista. Para

---

<sup>82</sup> MATTOS, 2001



tanto o diretor quebra também o equilíbrio da composição, o quadro passa a ter uma organização irregular no tocante a sua ocupação por parte dos objetos, como a largura e a profundidade de campo.

Esta “(de)composição” pode ser acentuada pelo uso de câmeras altas (*high angle*) e baixas (*Low angle*), pela eliminação do plano de referência e do *close-up* personalizante, pela colocação de objetos na frente do quadro, o que não permite a visão total deste pelo espectador, e por enquadramentos confinados os personagens em composições claustrofóbicas.

De todos os elementos encontrados nos filmes *noir* a mulher fatal ou *femme fatale* é o mais forte e subversivo. Os traços que marcam sua presença é a busca insaciável pela liberdade, pelo dinheiro e prazer. Essa mulher se mostra estar à frente do seu tempo, fato esse inadmissível, pois a sociedade em que ela está inserida exige valores regidos a partir de leis patriarcais, logo sua conduta ameaçadora deveria ser punida.

## 4 *Femme Fatale*(*Elemento do noir*)

### 4.1 O feminino no *Noir* sob o olhar da sociedade Norte-Americana

De 1940 até meados dos anos 50, período que se dá o *noir* puro segundo Mattos (2001), o mundo passava por grandes transformações sociais em decorrência principalmente da Segunda Guerra Mundial, sobretudo, nos países envolvidos. Com o início da Guerra houve uma super valorização da participação da mulher no mercado de trabalho, haja vista que os homens foram mandados para o combate, assim a necessidade de mão-de-obra em vários setores aumentava, e as mulheres acabaram ocupando as vagas deixadas pelos homens.

O Congresso Americano, logo após aprovar a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial ordenou que todos os homens com idade entre 20 a 44 anos se alistassem nas forças armadas, pois estes seriam convocados à frente de batalha. Além disso, o tempo de serviço militar daquele país também foi aumentado por mais seis meses além da duração da hostilidade. No entanto, a convocação de homens com mais de 38 anos logo foi colocada de lado, em contrapartida, no dia 13 de novembro de 1942, o presidente Franklin Delano Roosevelt assinou uma emenda que baixava a idade do alistamento para 18 anos.<sup>83</sup>

No total foram recrutados aproximadamente 31 milhões de homens, destes 9.867.707 entraram em serviço, até o fim da guerra o número total de soldados que serviram as forças armadas foi de 15.145.115, sendo 10.420.000 no Exército; 3.883.520 na Marinha; 599.693 no Corpo de Fuzileiros Navais e 241.902 na Guarda Costeira.<sup>84</sup>

Além de ocuparem cargos de trabalho em diversos setores durante o período da Guerra, as mulheres norte-americanas também participaram do combate. Ao todo o

---

<sup>83</sup> LINK, 1965

<sup>84</sup> Idem, Ibidem, p.862

contingente feminino chegou a contar com 100 mil mulheres e foram enviadas a princípio 17 mil para a batalha, o número chegou a 86 mil no fim da Guerra. Elas ocupavam em sua maioria, cargos administrativos trabalhavam com estenógrafas, técnicas, enfermeiras, criptógrafas etc.

Tal fenômeno não atingiu somente os EUA, se deu também em vários países da Europa. Com o fim da Segunda Guerra os homens retornaram ao lar e conseqüentemente aos seus antigos trabalhos, logo foi novamente atribuído o trabalho doméstico a mulher.

“É fortemente reativo o sentimento de retirada da mulher do mercado de trabalho para dar lugar ao homem. As mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizavam a imagem de ‘rainha do lar’ exacerbando-se a mistificação do papel de dona de casa, esposa e mãe”<sup>85</sup>

Um dos principais responsáveis pela manutenção desse tipo de abordagem da mulher no cinema *noir* é o código Hays. Além do código, a Guerra também veio a corroborar com tal visão, o temor do homem branco, norte-americano e pertencente à classe média, estava sendo representado no *noir*; ele surge dessa área de impotência e frustração pós-guerra, e apresenta os medos masculinos de serem sustentados ou nivelados às mulheres. O medo dessa ascensão é mostrado de forma erotizada na figura da *femme fatale*, a mulher de ações inescrupulosas.

Esse produto artístico revela indícios da história de um determinado lugar e momento; é resultado de uma visão crítica da sociedade da época e de seus medos e valores em confronto. É também a materialização da vivência, da absorção dos traços culturais e sociais daquele lugar. Segundo o historiador Olivier-René Veillon em seu livro *O Cinema Americano dos Anos Cinquenta* os filmes mais produzidos por Jules Dassin, diretor de produções *noir*, mostram que: “Nenhuma saída subsiste entre valores voltados para a ambição

---

<sup>85</sup> ALVES, 1985, p 8

e para o gosto do poder e os contra valores que não passam de reação e só podem testemunhar uma recusa”.<sup>86</sup>

Essa sensação de desconfiança é bem expressa na capa do filme *Confissão*, dirigido por Jonh Cromwell, onde destaca uma fala de Humphrey Bogard para Lizabeth Scott “Esqueci de lhe dizer, mas não confio em mulheres”. Remete-nos ao conflito interno por qual passaram homens americanos após a Segunda Guerra Mundial ao retornar e ver que suas mães e esposas começaram a ocupar o lugar antes só ocupado por eles, o mercado de trabalho. Essa foi a única forma encontrada para auxiliar no sustento do lar durante o período de guerra, mas após a Guerra viu-se o mercado de trabalho como uma tentativa de autonomia.

O *noir*, mesmo sendo fruto de um sistema patriarcal e moralista, além de sofrer uma forte influência da censura através da punição que os personagens sofriam a partir da imoralidade de seus atos, estava inconscientemente contribuindo para a construção de uma nova mulher no cinema. Estava, enfim, immortalizando a mulher como um dos elementos-chaves das obras *noir*, que significaria que a *femme fatale* iria se perpetuar independente da aplicação do Código Hays.

Os diretores em geral tinham uma forma de reproduzir essa mulher fatal, e mostravam uma linha de pensamento em comum: A idéia de punição aliada ao julgamento de suas ações. Para o diretor Otto Preminger, a mulher “é o ser que escapa constantemente aos valores que pretendem situá-la. Ela está no excesso do mal ou no excesso do bem, além dos critérios que lhe são impostos.”<sup>87</sup>

O protótipo da mulher traiçoeira e esperta é afirmado mais uma vez no filme *Laura* (1944) de Preminger, interpretado pela atriz Gene Tierney. “Gene Tierney é a reserva do mistério através do qual a mulher nunca está onde o homem acredita surpreendê-la.

---

<sup>86</sup> VEILLON, 1993, p.34

<sup>87</sup> VEILLON, 1993, pp. 226-227

Vítima, ela sabe embaralhar as injunções, para jamais sofrer o que os outros acreditam ter lhe imposto”.<sup>88</sup>

Essas mulheres ganhavam popularidade aos olhos do público. Tal popularidade, mesmo com as forças da censura, crescia vertiginosamente. As interpretações de mulheres decididas, fortes, com diálogos envolventes e inteligentes feitas pelas atrizes como Rita Hayworth, Lauren Bacall, Joan Crawford, Peggy Cumings, Gene Tierney, Barbara Stanwyck, Verônica Lake, Ivone diCarlo, Lana Turner, Jane Greer e outras, ficavam na lembrança do público pelas ações de suas personagens e não pelo seu desfecho trágico. Essas atrizes foram mistificadas nas telas e no imaginário popular, deram vida a um novo modelo de mulher norte-americana, e com isso remavam contra a maré das mocinhas alegres dos musicais hollywoodianos, típicos do *American Way of Life*.<sup>89</sup>

A *femme fatale* vai de encontro ao estereótipo da mulher representada no cinema clássico de Hollywood, (o que têm em comum, de modo geral é a beleza) no qual as mulheres eram seres passivos, damas para casar, que só atingiriam a felicidade se estivessem em um lar sob a tutela de um homem e com filhos, sem esses elementos sua vida seria vazia e ela estaria fadada a tristeza.

Diálogo do filme *Gilda*

Gilda: –O Sr. Obregon disse que o cassino vai fechar, (...) tudo parece tão solitário, não é?  
Porteiro: –Todas as coisas ruins acabam sozinhas minha pequena.<sup>90</sup>

#### **4.2 O olhar do herói noir sob a *femme fatale***

As características da *femme fatale* estão de certo modo associadas ao que a sociedade temia na época, ou seja, meados de 1940-50, que era uma possível independência. Por isso a

---

<sup>88</sup> Idem, *Ibidem*, p. 226

<sup>89</sup> Expressão usada para indicar o jeito americano de vida, ou melhor, de viver.

<sup>90</sup> Diálogo do filme *Gilda*, 1946

imagem da mulher no *noir* vem associada ao perigo, ao imoral, e aos vícios como bebida, cigarros e jogos.

A *femme fatale* tinha objetivos determinados e não se prendia a valores e sentimentos para conseguir obtê-los. Ela poderia, para conquistar seus objetivos, usar a traição, a sua sexualidade e a violência. Em alguns dos filmes ela é mostrada como tendo uma arma sob o seu poder, sendo esta seu instrumento necessário para sua defesa ou ataque ao encontrar um obstáculo.

Estas personagens nunca falam de si, suas características, suas qualidades (que estão ligadas de modo geral ao seu corpo) e seus defeitos são todos descritos pelo personagem do homem, o herói *noir*. O homem passa assim a ser dono do olhar do espectador e o conduz entre suas fantasias. Como pontua Laura Mulvey: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determina e projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia.”.<sup>91</sup>

Ann Kaplan revela em sua obra a possível compreensão da objetificação e anulação da mulher no cinema, tal compreensão é alicerçada por dois conceitos freudianos, são eles o voyeurismo e o fetichismo.

O Voyeurismo é conceituado como prazer no seu próprio órgão genital a partir do prazer de ver (em geral de forma secreta) outras pessoas fazendo sexo. É feita uma analogia à sala de cinema, que por estar escura dar a sensação de proibido ou escondido, onde as imagens femininas aparecem sexualizadas e independentes do seu enredo.<sup>92</sup>

Nesse contexto do Voyeurismo, o olhar do homem tem o poder de ação, mesmo na posição de telespectador, já a mulher não, compreende-se então que tal mecanismo como a

---

<sup>91</sup> XAVIER, 2003, p.444

<sup>92</sup> KAPLAN, 1995

sexualidade e a objetificação não tem como finalidade apenas a erotização, é também para aniquilar a ameaça que a mulher representa, tal afirmação se consiste na psicanálise freudiana.

O fetichismo é outro elemento também apontado por Kaplan, onde a explicação para ele seria a busca do homem em encontrar o pênis na mulher, dessa forma ele poderia recorrer à caracterização da mesma. “A câmera (inconscientemente) fetichiza a forma feminina, atribuindo-lhe uma semelhança ao falo afim de mitigar a ameaça que a mulher constitui.”<sup>93</sup>

A atração do herói *noir* por esta mulher é tão obsessiva que chega ao ponto de cometer crimes e desviar sua vida por causa dela. Sua sensualidade é tão grande que segundo Joney Place em seu ensaio *Women in Film Noir* (1978), o poder de iluminação e movimento de câmera são voltados para ela, esteja esta mulher em primeiro plano ou no fundo da cena. Ela chama a atenção do herói e do público à medida que se movimenta.<sup>94</sup>

A vida dos heróis dos filmes *noir* é, de certa forma tão medíocres que eles correm em direção a “chama mortífera da mulher fatal porque ela representa uma mudança em seu cotidiano entorpecido”.<sup>95</sup> Segundo Budd Boettiche “é ela, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma a mulher não tem a menor importância”.<sup>96</sup>

O *noir* tinha uma fórmula de punição para personagens que traziam consigo a traição, o poder de manipulação e a luxúria: a morte ou a destruição psicológica eram suas formas de redenção. Essas três características eram aglutinadas em um dos principais elementos do filme *noir*, a *femme fatale*. No enredo *noir* estas mulheres segundo Mattos são descritas da seguinte forma:

---

<sup>93</sup> Idem, *Ibidem*, p. 55

<sup>94</sup> PLACE *apud* MATTOS, 2001, p 39-40

<sup>95</sup> MAYER *apud* MATTOS, 2001, p.4

<sup>96</sup> BOETTICHE *apud* MULVEY, 1978, p. 444

São criaturas agressivas e sensuais que levam os homens à destruição moral e algumas vezes a morte, mas acabam sempre punidas, vítimas de suas próprias ciladas. São mulheres de posse da sua sexualidade que fogem do papel tradicional do sistema patriarcal e em consequência devem ser castigadas por sua tentativa de independência para que seja restaurada a ordem inviolável.<sup>97</sup>

A *femme fatale* não é colocada como uma possível companheira, mas sim como a destruição da moral, dos bons costumes e dos homens que se envolvem com ela. A única forma que este homem tem de se libertar e de obter redenção é destruindo a mulher fatal, mesmo que para isso tenha que se destruir também.

Como em todos os filmes noir, agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem do seu objeto, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída (...) a *femme fatale* deve ser assassinada. O revolver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la.<sup>98</sup>

Nesses filmes, a mulher passa a ter características que antes só pertenciam a personagens masculinos, deixando esvaír características padrões de personagens femininos, tais características que as humanizavam. O que acontece então é uma inversão de papéis, onde se reafirma um universo predominantemente masculino, em que a mulher só conseguirá tomar a frente das ações nas situações em que está inserida, se esta agir como um “homem”, sendo assim, mesmo que o olhar não seja necessariamente de um homem, ele será socialmente influenciado pela posição masculina.<sup>99</sup>

Os traços que marcam a presença dessa mulher são a sua insaciável busca pela liberdade, pelo dinheiro e prazer. Essa mulher mostra pensar a frente de seu tempo, fato esse inadmissível, pois a sociedade em que ela está inserida exigia valores regidos a partir de leis patriarcais, logo uma conduta ameaçadora deveria ser punida.

---

<sup>97</sup> MATTOS, 2001, p.38

<sup>98</sup> KAPPLAN, 1995, p.22

<sup>99</sup> Idem, Ibidem



(...) A sexualidade feminina aqui é expressa na sua totalidade, mas a traição e a duplicidade sexual feminina a vêem como maligna, dando ao homem o direito moral de destruí-la, mesmo que tal destruição signifique privar-se de um prazer necessário para ele.<sup>100</sup>

Tudo o que irá correr após o primeiro contato do protagonista do filme *noir* e a *femme fatale* não representa uma ação consciente, já que de alguma forma a mulher está induzindo às ações. A *femme fatale* usa esse homem para ajudar nos seus planos; o homem por sua vez só terá a paz e recuperará o bom senso com o extermínio dessa mulher. Esta poderá ocorrer de diversas formas, como o abandono, a prisão e a morte, sendo o último castigo o mais recorrente. No entanto, a fatalidade desta mulher não afeta apenas o herói *noir*, ela sofre muito mais os efeitos letais de suas ações sedutoras. Segundo Wager:

A *femme fatale* pode ser, e também é, um reflexo dos medos masculinos, mas significa algo mais do que isso, porque as suas ações sempre se revelam igualmente fatais para ela mesma. Na expressão *femme fatale* podemos ver a presença da morte como destino inevitável deste tipo de personagem, um destino que ela própria orchestra ao longo de um processo de actuação que se configura como uma forma de inquebrantável resistência contra os papéis femininos ideologicamente aceitáveis na sociedade americana do pós-guerra.<sup>101</sup>

A morte é uma constante nas produções *noir*, ela também se enquadra enquanto mito escatológico visto então como um fato não natural. Essa simbolizaria um sintoma estranho a idéia original da criação em que o homem deveria ser imortal enquanto não cometesse equívocos perante leis preexistentes.<sup>102</sup>

Tal erro deveria ser corrigido por meio de uma punição, situação que remete a história bíblica da expulsão de Adão e Eva do paraíso, ambos punidos por corromper um mandato supremo, se tornaria então seres mortais, fadados a encontrar a morte como último

---

<sup>100</sup> Idem, Ibidem, p. 23

<sup>101</sup> Wager *apud* Cardoso, 2001

<sup>102</sup> FRAGOSO, 2009

destino. Em contrapartida a morte é vista por Platão como um desligamento do corpo com a alma, onde nesse momento a morte seria a libertação da alma, o ponto máximo da liberdade humana.<sup>103</sup>

Se a condição final da *femme fatale* fosse vista pelo conceito de morte por Platão, é possível que essa mulher que invariavelmente encontra a morte como seu último destino, na verdade a encare como uma extensão de sua busca pela independência plena, se tornando inconscientemente um símbolo da liberdade da mulher, e, sobretudo da liberdade humana.

Os mitos ocupam uma posição peculiar na sociedade, visto então como forma de comunicação surgida no seio das tradições de uma comunidade, ele aponta signos importantes na vida social que podem explicar ou desmistificar as relações humanas.

#### **4.3 *Femme Fatale*: O Mito no Cinema**

O conceito de mito está ligado à narrativa do fabuloso ou do religioso para explicar a existência da humanidade e a representação simbólica de situações históricas e sociais da realidade de um povo.<sup>104</sup>

O mito é considerado como uma história sagrada, e, portanto uma história verdadeira, porque se refere a realidade. O mito cosmogônico é verdadeiro porque a mortalidade do homem prova-o (...)e pelo fato de o mito relatar os gestos dos seres sobrenaturais e manifestações dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.<sup>105</sup>

A mulher no cinema é alvo de três olhares masculinos: Os que contracenam com ela, os espectadores e os que produzem os filmes. Essa mulher tem um significado no meio em que está inserida, dessa forma Kaplan conclui que:

---

<sup>103</sup> Idem, Ibidem

<sup>104</sup> FRAGOSO, 2009

<sup>105</sup> ELIADE *apud* FRAGOSO, 2009

No cinema a mulher é igualmente, como seu verdadeiro ser, uma mulher real, elevada ao segundo nível de conotação, o mito; ela é apresentada como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela realmente significa. Seu discurso (Seus significados, como ela poderia produzi-los) é suprimido em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado no qual sua verdadeira significação foi substituída por conotações que servem a necessidade do patriarcado.<sup>106</sup>

O sentimento de culpa é imposto à figura feminina antes mesmo do desenvolver da trama. Para o diretor Fritz Lang, assim como tantos outros cineastas que desenvolveram os filmes *noir*, enxergam no elemento feminino o objeto de culpa, onde todos os caminhos da trama acarretarão na sua culpa e invariavelmente na sua punição. Tal idéia nos remete a personagens bíblicos como: Maria Madelena, mulher da vida e não foi apedrejada por encontrar o perdão em Cristo; Eva, a personificação do pecado por ter caído em tentação e ter tentado Adão, ambos tendo como fim a expulsão do paraíso.

Sendo assim, as fábulas e histórias sagradas vindas de um tempo não definido, povoam a mente da civilização por anos, e foram a base para o desenvolvimento dos povos, esse desenvolvimento ocorreu nos mais diversos âmbitos, tais como religião e costumes, além de ser a chave para os problemas interiores de cada indivíduo. Segundo Campbell “Os mitos estão perto do inconsciente coletivo e por isso são infinitos na sua revelação”.<sup>107</sup>

Em *Gilda*, a *femme fatale* interpretada por Rita Hayworth, carrega consigo ações que fazem referência ao mito religioso. No momento em que Ballin, o poderoso dono de um cassino salva Johnny, um pobre jogador desiludido, e o acolhe em seu Cassino, é criado um elo de amizade. O dono do cassino o salva de um ataque de bandidos, apenas com sua suposta bengala, esta, contudo quando acionado um mecanismo, revela uma arma letal em sua extremidade, uma afiada lança de aço.

Tempos mais tarde Ballin conhece Gilda e a traz para viver com ele, ao apresentá-la a Johnny ela lembra que eles se amaram no passado, e ambos feridos, não suportam a

---

<sup>106</sup>KAPLAN, 1995, p.58

<sup>107</sup>CAMPBELL *apud* FRAGOSO, 2009

presença um do outro. Em um brinde, já com Gilda à mesa, Johnny se refere à bengala com um terceiro amigo. Na afirmação subentende-se que este havia sido substituído por Gilda, que é tida com alguém de dupla personalidade, assim como a bengala, aparentemente inocente, porém letal. A mesma beleza e aparência inofensiva tinha do fruto proibido que expulsou Adão e Eva do paraíso, tinha Gilda e o “terceiro amigo” a bengala.

Em outro momento do filme é feita uma correlação entre o sagrado e o profano: No dia do carnaval, enquanto Gilda se arruma para ir para ao cassino, sua empregada Maria explicava para ela sobre o significado do carnaval, como sendo um momento de festejar, três dias antes da quaresma, que segue o jejum e a penitência. Após a explicação dada pela empregada, Gilda conclui: “Ou seja, aproveitar enquanto se pode, quero dizer, três dias semeando, e então vem a colheita”. Após tal reflexão ela conclui que sua vida seria com a explicação de Maria sobre o carnaval.

O mito funciona como equilíbrio necessário entre o sagrado e o profano, um símbolo, um elo entre a realidade e o fabuloso. Esse elo se originou através dessa busca pertinente ao mito, de ir além do senso comum, de não buscar exatidão, o mito pode ser visto como uma ciência subjetiva.<sup>108</sup>

Se a *femme fatale* representa um signo no inconsciente masculino e o mito está presente no inconsciente coletivo, ambos; a mulher e o mito estão ligados enquanto signos que revelam algo.

(...) No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociólogas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino.<sup>109</sup>

Conceitos freudianos citados por Kaplan podem ser vistos como manifestações desses signos que estão presentes no inconsciente, revelando algo que é reprimido por este indivíduo.

---

<sup>108</sup> Fragoso, 2009

<sup>109</sup> KAPLAN, 1995, p.53

Dentre as histórias mitológicas o mito de Psique traz características recorrentes aos caminhos traçados pelas nas produções *noir femme fatales*, no entanto, nem sempre bem sucedidas como no mito.

Psiquê, personagem mitológico, é uma mortal vivendo no mundo dos Deuses. Detentora de uma beleza descomunal que causava inveja, e por isso se tornou alvo de Afrodite. Psiquê se encontraria numa armadilha criada por Afrodite que planejava uni-la ao homem mais cruel do mundo, por meio de Eros, seu filho e deus do amor (cupido), mas falhou em sua missão.<sup>110</sup>

Eros ao notar tamanha beleza de Psiquê apaixonou-se pela mortal e realizou o plano elaborado por sua mãe pela metade, se descuidou e derramou em Psiquê um líquido que faria com que eles se apaixonassem um pelo outro e que ela jamais fosse desejada por outro homem.<sup>111</sup>

Eros após cometer o erro fugiu, deixando Psiquê relegada à solidão já que sua mãe não permitiria que ele, deus do amor, se unisse a uma mortal. Contudo tempos depois, Psiquê foi encaminhada para um casamento com um suposto monstro que vivia em um castelo distante, assim ela poderia desfrutar de todas as riquezas do lugar, com a condição de nunca ver o rosto do seu marido, esse só aparecia no escuro.<sup>112</sup>

Seus momentos de contato com o marido levavam Psiquê a acreditar que se tratava de um homem jovem e bonito, passou também a desconfiar que tal monstro era seu amado Eros, contudo ela não poderia vê-lo. Ele alertou-a que se ela traísse a sua confiança ao tentar ver seu rosto ele a deixaria para sempre.<sup>113</sup>

Essa relação entre Eros e Psíque se constitui em algo proibido e sombrio, onde ambos são vítimas do seu próprio trajeto, e punidos a partir do descumprimento de regras pré-

---

<sup>110</sup> VOLPATTO, 2009

<sup>111</sup> VOLPATTO, 2009

<sup>112</sup> Idem, Ibidem

<sup>113</sup> Idem, Ibidem

estabelecidas. Vêm-se em meio a obstáculos para permanecerem juntos, assim como a *femme fatale* e seu anti-herói.

Psique então trai a confiança de Eros e enquanto ele dorme, ela acende uma vela para vê-lo, ao fazer isso ele acorda e foge revelando sua identidade e sua decepção por ela. Consciente de seu erro, a mortal sabia que seria punida por Afrodite, que lhe incumbiu provas para ela superar, esta então aceitou acreditando que essa seria a única forma de se reconciliar com Eros.<sup>114</sup> A prova se constituiu em quatro etapas, são elas: “A Separação das Sementes”, “Colhendo a Lã Dourada”, “Encher a Jarra de Cristal” e “Aprender a Dizer Não”.

Na primeira etapa Psiquê deveria separar diversas sementes que se encontrava em abundância, essa obteve ajuda de formigas e conseguiu fazê-lo. Volpatto interpreta tal tarefa como determinação de prioridades, e a partir do reconhecimento dos próprios sentimentos, consegue separá-los tornando possível desenvolver potencialidades diante das situações.

Phyllis Dietrichson, personagem interpretada por Barbara Stanwyck em *Pacto de Sangue*, mostra que isso é possível ao desempenhar no enredo uma forma de lidar com todos ao seu redor, sendo diferente com cada um deles, ela desenvolve potenciais de manipulação em cada relação, a partir do reconhecimento e deslocamento de todos que compunham sua vida, se tornando invulnerável.

Na segunda etapa, Psiquê deve colher as lãs de ouro de carneiros gigantes e perigosos, que possuem chifres letais, novamente ela é ajudada, pois caso ela tentasse pegar as lãs, poderia ser morta, pois eles, os carneiros, eram agressivos. Então foi aconselhada a esperar eles se recolherem e pegar as lãs enganchadas nas árvores.<sup>115</sup>

Enxergar situações que podem levar a destruição em seu trajeto para conseguir poder é também recorrente nos *noirs* em relação aos personagens femininos. Durante todo o percurso dos filmes, a *femme fatale* se mostra uma jogadora de grande destreza, sua

---

<sup>114</sup> Idem, Ibidem

<sup>115</sup> VOLPATTO, 2009

destruição não é por meio dos heróis da ficção, e sim do “vilão” dos filmes na vida real, o código de censura.

Simbolicamente, o velo de ouro representa o poder que toda mulher precisa adquirir, para não ser destruída na tentativa de conseguir algum. Quando saímos por esse mundo competitivo, almejando adquirir poder e posições, podemos nos tornar feridas ou desiludidas se não tivermos plenos conhecimentos dos perigos que devemos enfrentar. Não devemos nos tornar insensíveis, mas temos que ser prudentes para que não nos tornemos uma “vítima pisoteada”.<sup>116</sup>

A *femme fatale* anseia por estabilidade financeira e muitas vezes não mede esforços para conseguir esse poder. O personagem de Ivonne Di Carlo em *Baixeza*, (1949) Anna Dundee é a personificação dessa tarefa, Anna finge e manipula todos que estão envolvidos em um furto, inclui sem marido que é um homem perigoso e o seu amante que é seu ex-marido.

Essa mulher foi confiada de ficar com todo o dinheiro do assalto e reparti-lo com todos, foge com essa quantia deixando todos os envolvidos sem nenhum dinheiro. Em nenhum momento ela mostra sentimentos como remorso ou compaixão pelo amante gravemente ferido no furto.

Afrodite impõe para Psiquê na terceira tarefa, a responsabilidade de ir a um regato protegido por dragões com o intuito de buscar um pouco de água e colocar em uma Jarra de Cristal. Seria mais uma tarefa impossível para ela, porém com a ajuda de uma águia que vai ao seu auxílio, simbolizando uma visão de tudo para enfim poder focar melhor o que realmente necessita e apoderar-se.

Sugere-se um distanciamento das emoções para que racionalmente seja possível extrair o que realmente é importante. A frieza, ou a ausência de sentimentos na *femme fatale* surge como uma arma crucial para a visualização de seu objetivo central e a não dispersão durante o percurso.

---

<sup>116</sup> Idem, Ibidem

Na quarta e última tarefa, Psiquê precisará buscar um creme da beleza para Afrodite, que se encontra em posse da Deusa Persefóne, esta vive em um mundo subterrâneo, de onde raramente se volta dele, e ela sabendo da sua condição de ser uma mera mortal, acreditou que a morte seria o fim dessa tarefa.

Para superar tal prova ela deveria negar a todos que lhe pedissem ajuda. Através do seu ato da dureza de sua ação em negar Psiquê visava seu objetivo maior, era ter Eros novamente, mas para isso ela precisou passar por obstáculos que a fizeram evoluir.<sup>117</sup>

No *Noir*, a *femme fatale* aparece de forma vil, egoísta e ambiciosa. Personagens interpretados por Barbara Stanwyck em *Pacto de Sangue*, Rita Hayworth em *Dama de Shangai*, Ivone De Carlo em *Baixeza* e tantas outras que buscavam o mesmo que Psiquê, mas não estavam conformadas só com isso, buscavam algo além de seus heróis tristes, durões e desiludidos. Elas almejavam o reconhecimento, a independência financeira e a liberdade, quesitos esses que eram “caros” para o contexto da época, desfrutes que elas só poderiam obter se suas vidas fosse o preço, erro diagnosticado era a ousadia de desejar.

Volpatto conclui em seu texto a respeito de Psiquê, figura mitológica, que essa mulher simboliza a mulher heroína, sendo aquela que traça seu próprio destino a partir de suas ações e escolhas, e que independente de um fim trágico ou glorioso, essa mulher jamais se faz de vítima.

---

<sup>117</sup> VOLPATTO, 2009



## 5 Análise do filme *Pacto de Sangue*, 1944

### 5.1 A história de um filme

Um carro desce a rua em alta velocidade tarde da noite e para em frente a um prédio. Dele desce um homem cambaleado, que toma o elevador e entra em uma corretora de seguro. Segue para uma sala, onde em cima da mesa está um gravador, ele senta-se e começa a gravar aquilo que diz não querer encarar como uma confissão. Destina tal gravação a seu chefe Barton Keyes, e afirma ter matado um homem por dinheiro e por uma mulher. Assim começa *Double Indemnity*, 1944 (Pacto de Sangue)<sup>118</sup>, de Billy Wilder, narrada pelo corretor de seguro e assassino Walter Neff.

O filme conta a história de um triângulo amoroso entre Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck); esposa do Sr. Dietrichson (Tom Powers), que começa um caso com um vendedor de seguros que vai a sua casa com o intuito de convencer seu marido a renovar um seguro de seu automóvel, o amante é Walter Neff (Fred MacMurray). Ao encontrar Phyllis ambos se apaixonam e juntos planejam a morte do Sr. Dietrichson. Logo eles o fazem assinar um seguro de vida sem o seu conhecimento.

O plano ocorre em uma viagem que o Sr. Dietrichson pretende fazer, contudo ele está com a perna quebrada, o que torna o “acidente” mais fácil. Phyllis e seu amante, que está escondido no banco de trás do automóvel, vão levar o senhor Dietrichson a estação, mas o matam no caminho, Neff quebra seu pescoço. Dessa forma o corretor de seguros que estava vestido com um terno da mesma cor que Dietrichson usava e com uma das pernas enfaixadas para simular que estava quebrada, finge ser o marido de Phyllis e toma o trem em seu lugar para que as pessoas acreditassem ter visto o senhor Dietrichson embarcando para a viagem. Em um ponto onde havia combinado com sua amante Neff salta do trem, juntos retiram o

---

<sup>118</sup> Nome dado ao filme no Brasil

corpo do senhor Dietrichson do carro e o colocam nos trilhos simulando que o homem havia caído e quebrado o pescoço. Era noite não havia ninguém por perto, o crime era perfeito.

Todos acreditam plenamente que o senhor Dietrichson morreu de forma acidental, contudo o chefe de Neff, Barton Keyes desconfia desde o princípio, já que está acostumado com esse tipo de golpe, na verdade, ele é um farejador de golpes de seguro. E a partir daí começa a juntar as peças, tornando tudo mais difícil para Neff e Phyllis.

A trama envolvia mais personagens, tais como a filha do Sr. Dietrichson; Lola Dietrichson, que acredita que Phyllis planejou a morte de sua mãe, além do namorado de Lola; Nino Zachetti que começa a se envolver com Phyllis, fato esse que Neff descobre no decorrer do enredo e conclui que assim como Phyllis se envolveu com ele para se livrar do marido, estaria agora se envolvendo com o namorado da enteada para se livrar dele. Na medida em que Neff descobria fatos inescrupulosos sobre Phyllis e começa a ter um romance juvenil com Lola, Keyes avança nas informações, dessa forma o cerco começa a se fechar para Neff e Phyllis que culmina no confronto final entre os amantes.

Esse confronto ocorre quando Neff acredita surpreender Phyllis sozinha em casa para eliminá-la, mas ao chegar lá ele é surpreendido pela frieza dela, que na verdade já sabia o que ocorreria e por isso se precaveu. Phyllis também estava armada sendo então a primeira a atirar ao se sentir ameaçada. Contudo ao vê-lo ferido ela desiste de continuar e entrega sua arma durante um abraço, revela seus sentimentos por Neff e mesmo assim ele a elimina pelas costas enquanto a abraça.

Walter Neff, após abandonar o corpo de Phyllis, sai completamente desorientado, não somente pela sua atitude, mas também pelo tiro, ele sabia que ambos estavam condenados a um fim trágico. Ao sair da casa de Phyllis encontra Nino Zachetti e manda que ele saia dali e que vá procurar Lola, pois ela o ama. O rapaz tenta relutar mas acaba sendo convencido por

Neff. Atormentado Walter pega seu carro e parte em toda a velocidade para o escritório da seguradora onde trabalha.<sup>119</sup>

A cena volta para Neff sentado na escrivaninha com o gravador na mão, o vendedor de seguros diz que são 04:30 da manhã, que para ele significa que já acharam o corpo de Phyllis. Neff pede na gravação para Keyes contar tudo a Lola de forma gentil e para que ele cuide dela e de Zachetti. Neste momento Walter está sentado de costas para a porta, ouve um barulho e decide virar-se para ver o que é, e depara-se com Keyes que ouvia tudo. Ele pergunta se o chefe está ali há muito tempo, Keys responde que estava há tempo suficiente.

Neff tenta fugir pede para Keyes voltar para casa e só ligar para a polícia quando o escritório abrisse, pois seria tempo suficiente para ele chegar ao México. Com muita dificuldade de andar, pois havia perdido sangue a noite inteira Neff sai da sala, mas antes mesmo de chegar ao elevador cai no chão e de lá escuta Barton Keyes chamar uma ambulância e acionar a polícia. Keyes desliga o telefone e vai até Walter, pergunta com ele está o homem responde estar bem, pega um cigarro no bolso e tenta acendê-lo, mas está tão debilitado que não tem forças nem para riscar um fósforo. Barton o toma de sua mão e acende o que talvez fosse ao último cigarro de seu amigo. O filme acaba.

“Um lixo que jamais vai estar entre duas capas enquanto eu estiver vivo”. Essas foram as palavras de James M. Cain, autor da novela *Double Indemnity*, que tentou de forma incansável juntamente com seu editor Alfred Knopf e seu agente James Geller, vendê-la para revistas da época, de forma que essa sairia como séries. Contudo, o que Cain queria era ver suas histórias nas telas, e por isso seu agente enviou diversas cópias da história para estúdios hollywoodianos, que a priori mostraram interesse pelo enredo, mas vendo como obstáculo o

---

<sup>119</sup> Cena inicial do filme

Hays Office, que já havia barrado outra história de Cain, a *The Postman Always Rings Twice* (O Destino bate à sua porta) que a MGM tentou produzir.

Mesmo com a iminência da censura de *Double Indemnity*, eles tentaram enviando o pedido para o Hays Office solicitando a liberação para filmagem, a resposta foi a mais negativa possível, assim o ofício retornou com termos como: Em nenhuma circunstância, de nenhum modo, forma ou maneira. (...)”.

Foi em 1936 que *Double Indemnity* teve sua chance, foi vendida para o *Liberty* em Nova York, pelo valor de cinco mil dólares. A história seria distribuída na revista no formato de uma série que consistiria em oito partes.

Dessa forma o romancista James M. Cain pouco tempo depois teve sua novela comprada pela Paramount, além da apreciação do diretor Billy Wilder que aceitou transformá-la para o cinema, tal fato rendo ao romancista 15 mil dólares pela venda. Com sua novela vendida, Cain foi chamado para trabalhar na Fox, com o diretor Fritz Lang no roteiro do filme *Western Union* (Os Conquistadores), dessa forma já não poderia aceitar o convite de Wilder para roteirizar sua própria novela.<sup>120</sup>

O senhor Wilder, nascido em Berlim e refugiado no sul da Califórnia, via aquele ambiente como uma criança que passava as férias, mesmo sem saber a língua do país ao chegar, ele se americanizou de forma apaixonada, conseguia ver coisas que nem o norte-americanos viam naquela terra. Fã de carteirinha de beisebol e outras trivialidades do lugar, Wilder se mostrava um excêntrico europeu nos EUA.

Visto que M. Cain não poderia ajudá-lo, já que estava trabalhando para outro estúdio, Billy recebeu a recomendação do produtor Joe Siström para que convidasse outro romancista da mesma linha, o escritor quase falido Raymond Chandler. Wilder, após conhecer o trabalho de Chandler se impressionou e tratou de convidar o escritor americano para ajudar

---

<sup>120</sup> FRIEDRICH, 1988

a roteirizar *Double Indemnity*, o que ele não sabia era do gênio difícil de Chandler e que a arrogância misturada aos vícios que o romancista possuía iriam dificultar o processo de construção do filme.

Raymond era um antigo executivo da Companhia de Petróleo de Dabney, mas foi à falência devido aos seus excessos, bebia compulsivamente, além disso, era casado com uma mulher dezoito anos mais jovem com a qual ele só teve coragem de casar após a morte da sua mãe. Quando Chandler foi convidado para compor a equipe que realizaria *Pacto de Sangue* tinha 50 anos, cheio de manias e arrogância, apareceu no escritório de Wilder com roupas remendadas, e fumando cachimbo. Billy ficou desconfiado ao ver aquele homem, já que o próprio Wilder estava em trajes mais leves, e que de certo lembrava um típico norte-americano.<sup>121</sup>

Sendo assim, eles trocaram farpas durante toda a conversa, fato este que deve ter ocorrido por trabalharem em áreas diferentes, então não sabiam como lidar um com o outro. Wilder sabia que o tempo para roteirizar duraria cerca de meses e se sentiu ofendido quando Chandler pediu um prazo de três semanas, algo incomum na área. Além disso, outro fato intrigante foi Raymond ter exigido de forma truculenta um salário de 150 dólares por semana, quando a Paramount iria pagar-lhe 750 dólares. Realmente Chandler não conhecia as regras e direitos que permeavam no cinema hollywoodiano.

O roteiro começou a andar após alguns conflitos entre Wilder e Chandler que culminaram no pedido de Wilder de que escrevessem juntos em seu escritório, o trabalhou duro meses, regado de reuniões, desentendimentos, cachimbos, e algumas doses de álcool escondidas. Mas enfim saiu o roteiro perfeito para *Double Indemnity*, que mesmo se mostrando singular e, portanto diferente da obra original, ele não fugiu a idéia original.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> FRIEDRICH, 1988

<sup>122</sup> Idem, Ibidem

A escolha dos atores foi sem dúvida uma das situações das mais peculiares na produção de *Pacto de Sangue*. A atriz convidada para protagonizar o filme, Barbara Stanwyck já era uma estrela e fazia filmes onde em geral tinha o papel principal, seus papéis consistiam em mulheres de boa índole, contrastando com o convite de fazer Phyllis Dietrichson, foi o começo de muitas *femme fatales* que ela incorporaria. Barbara aceitou o convite feito por Wilder, após uma indagação dele, se ela era uma mulher ou um rato, de cara ela topou o desafio, e interpretou brilhantemente o papel, deu vida ao personagem, e surpreendeu a todos da equipe.

Ainda na escolha de atores, Billy Wilder a princípio havia escolhido Allan Ladd para interpretar o anti-herói Walter Neff, mas por outros compromissos de trabalho Ladd não pode ficar com o papel. Então Wilder convidou Goerg Raft que também não pode aceitar o convite, sua última opção foi o ator Fred MacMurray conhecido por atuar em comédias. Apesar da nova experiência na carreira de MacMurray, anos mais tarde o ator chegou a comentar que Walter Neff foi o personagem que ele mais gostou de interpretar.<sup>123</sup>

O filme *Doble Indemnity* (1944), (*Pacto de Sangue*) tornou-se após toda esta saga um clássico de Hollywood e um clássico da produção *noir*. Indicado a sete Oscars: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Atriz, Melhor Fotografia, Melhor Som e Melhor Trilha Sonora. Mas não ganhou nenhuma estatueta, assim como os demais filmes *noir*.

Permeado de elementos que compõem o *noir*: traição, amor, ódio e morte o filme *Pacto de Sangue* é considerado por muitos críticos uma das melhores produções de filmes escuros. A história do conto de James M. Cain é na verdade inspirada em uma história real de amor e morte. Em 1927 quando Cain ainda era jornalista do *New York World* ele cobriu o

---

<sup>123</sup> DUCAN, SILVER & URSIN, 2004

juízo de Ruth Snyder e Judd Grey, dois amantes que tramaram a morte de Albert Snyder marido de Ruth.<sup>124</sup>

Na época foi considerado um crime quase perfeito, mas os amantes acabaram entregando um ao outro e foram condenados a cadeira elétrica. Tal fato além de inspirar em Cain a criação de *Pacto de Sangue*, inspirou também a criação de outro conto *The Postman Always Rings Twice*, que mais tarde viraria um filme, intitulado no Brasil de *O Destino Bate à sua Porta* (1946).

O crítico Lloud Shearer escreveu em seu artigo no *New York Times* que o filme *Pacto de Sangue* era um início “uma tendência em Hollywood em direção à produção em grande escala de histórias de crime, vigorosas, duras e violentas, tudo adaptado a um tema com uma combinação de homicídio com um motivo plausível e ornamentado.”<sup>125</sup>

De fato a motivação de Phyllis Dietrichson para matar seu marido torna-se minimamente plausível aos olhos de Walter Neff que se apaixona por ela e aos olhos do espectador, haja vista que Phyllis coloca seu marido como sendo um homem violento, ciumento que só a quer ao seu lado para exibi-la com um troféu ou como um brinquedo de luxo, que não a ama, mas que também não lhe daria o divórcio. A única forma de sair desta prisão que era seu casamento seria a morte.

Assim como o crime cometido por Ruth Snyder e Judd Grey, o crime de *Pacto de Sangue* tinha tudo para ser perfeito, mas como o diabo teme a cruz o *noir* teme o crime perfeito. A partir do momento em que o herói *noir* passa a ter crises de consciência pelo o que fez e o medo de ser descoberto, aqueles que eram para ser cúmplices até o fim tornam-se inimigos. O herói passa então, a acreditar que a única forma de redenção é através a morte daquela que para ele o fez cometer o crime, a *femme fatale*.

A crise de consciência pode ser claramente vista na confissão de Walter Neff:

---

<sup>124</sup> Idem, Ibidem

<sup>125</sup> SHEARER *apud* DUCAN, SILVER & URSINI, 2004, p.27

Neff: –Nada tinha escapado. Não tínhamos descuidado de nada que pudesse nos entregar. Porém Keyes, enquanto descia a rua do mercado de repente ficou claro para mim que tudo daria errado. Parece loucura, Keyes, mas é verdade, então me ajude. Não conseguia ouvir meus próprios passos. Era a caminhada de um homem morto.<sup>126</sup>

Pode-se dizer que o fracasso do crime perfeito se deve muito ao fracasso do próprio criminoso, no início da narração de Walter Neff ele diz algo bem ilustrativo: “Sim eu o matei. Matei pelo dinheiro e pela mulher, não consegui nem o dinheiro nem a mulher. Bonito isso, não?!”<sup>127</sup>

Também é essa sordidez deixada clara desde o início do filme, com a frase de Walter Neff acima citada que impressiona os críticos. Para o crítico francês Nino Frank

Não há nenhum mistério aqui, sabemos de tudo desde o início, e seguimos a preparação do crime, a sua execução e a suas consequências... Consequentemente o nosso interesse centra-se nas personagens e a narrativa desdobra-se com uma clareza impressionante que é mantida durante todo o filme.<sup>128</sup>

A adaptação de *Pacto de Sangue* para o cinema traz um tom diferente no tocante aos personagens quando comparada ao conto de Cain. A *voz-off*, uma característica da produção *noir*, presente no filme remete a prosa em primeira pessoa do conto, no entanto na história de James Cain o crime é revelado de maneira indireta somente no meio do primeiro capítulo: “De repente ela olhou para mim e eu senti um arrepio que subiu pela costa até a raiz do cabelo, e me perguntou ‘Vende seguro contra acidentes?’”

O conto de Cain é em comparação ao filme leve, a energia do discurso de Walter Huff – que se torna Walter Neff no filme – estava presente em palavras vulgares utilizadas pelo personagem e na forma incorreta de empregar plurais na terceira pessoa com sujeitos

---

<sup>126</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

<sup>127</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

<sup>128</sup> FRANK *apud* DUCAN, SILVER e URSINI, 2004. p. 27



singulares na terceira pessoa. O final em que Huff e da senhora Nirdilger – que tornara senhora Dietrichson no filme – acabam executando um pacto suicida em alto mar, dá ao conto uma característica muito mais de telenovela do que de *noir*. O diretor Billy Wilder e o co-roteirista Raymond Chandler não mudaram somente os nomes das personagens também deram a trama escrita por Cain um forte ar de suspense que não pode ser comparado a nenhum trecho do livro.<sup>129</sup>

Além disso, no filme a relação entre Neff e seu chefe Barton Keyes é mais complexa. Keyes um homem duro e solitário, que dificilmente é passado para trás, é visto por Neff como um pai, alguém que tem autoridade e que o faz temer diante da mesma. Essa relação é deixada clara no filme, tudo que Neff mais temia era que Keyes descobrisse sua participação no assassinato do senhor Dietrichson: “Quando nos encontramos Keyes, naquela manhã no escritório, coloquei minhas mãos nos bolsos, sabia que você poderia as ver tremer (...) Podia sentir meu nervosismo me destruir.”<sup>130</sup>

Outro pensamento de Neff mostra para o espectador a importância de Keyes e o grau de intimidade entre os dois personagens:

Neff: –Eu realmente gostava de você seu velho rabugento sempre reclamando, sempre irritado com alguém. Mas nunca me enganou com suas reclamações nem por um segundo. Sempre soube que por trás das cinzas de charuto e do seu colete você tinha um coração tão grande como uma casa.<sup>131</sup>

Para Barton Keyes o trabalho está acima de qualquer coisa, por estar a 24 anos no ramo de seguros, o calvo homem acredita pressentir quando alguém tenta passá-lo para trás. Ele atribui tais pressentimentos a um “homenzinho” que mora em seu estômago e que sempre o fazia doer quando algo estava errado.

---

<sup>129</sup> DUCAN, SILVER & URSINI, 2004

<sup>130</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

<sup>131</sup> Idem, *Ibidem*

A princípio Keyes acredita na versão do laudo pericial da polícia de Los Angeles sobre a morte do senhor Dietrichson. Mas ao analisar todos os fatos e ao sentir o tal “homenzinho” em seu estômago achou muita coincidência o senhor Dietrichson ter feito um seguro contra acidente 15 dias antes de morrer, e morrer em um acidente de trem, que faria com que o valor do seguro dobrasse passando de 50 mil dólares para 100 mil. Além disso, já que Dietrichson havia quebrado a perna por que não acionou o seguro para cobrir as despesas. Keyes passa a desconfiar que a morte do senhor Dietrichson não foi um acidente e sim um assassinato e acredita que a senhora Dietrichson esteja envolvida, haja vista ser a beneficiária do seguro.

Tais questionamentos são feitos a Walter Neff, em uma tarde em que Keyes o chama em seu escritório e a partir da dedução o pequeno homem relata para Neff todo o cenário do crime, afirma que o senhor Dietrichson nunca embarcou naquele trem, outro homem havia entrado em seu lugar, pois provavelmente aquela altura ele já estava morto. Keyes afirma que Phyllis e um comparsa haviam planejado um crime quase perfeito, mas que era questão de tempo pega-los.

Keyes: – Sabemos que a senhora Dietrichson está envolvida e uma outra pessoa. Em breve saberemos quem é essa outra pessoa. Ela vai se expor, uma hora, em algum lugar eles precisarão se encontrar. Seus sentimentos são fortes, se é amor ou ódio não importa, não conseguem ficar longe um do outro.<sup>132</sup>

Keyes passa então a investigar Phyllis e descobre seu envolvimento com Nino Zachetti e acredita ter achado o homem que procurava, mas o que não desconfiava, ou melhor, o que não queria ver, é que Walter Neff seu pupilo era o verdadeiro comparsa de Phyllis Dietrichson. Ao entrar em seu escritório e ouvir Neff confessar ter matado Phyllis e seu marido, Keyes o encara com um olhar decepcionado e diz: “Você está acabado Neff”.

---

<sup>132</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

Na última sequência do filme o diálogo entre Neff e Keyes mais uma vez retoma a relação de afetividade entre os dois personagens:

Neff: – Sabe por que não consegui solucionar este caso Keyes? Porque o cara que procurava estava muito próximo. Ele estava na frente de sua mesa.

Keyes: – Ele estava mais próximo do que isso, Walter.

Neff: – Eu também te amo.<sup>133</sup>

Esta relação de confiança, afetividade, devoção, ciúmes e por vezes de submissão entre os personagens masculinos é muito comum nos filmes *noirs*, porem pouco estudada, alguns autores levantam a possibilidade destas relações na realidade serem homoafetivas e não eram amplamente expostas, pois se assim fossem não passariam pelo crivo da censura estabelecida pelo código Hays.

O personagem Walter Neff é um homem solitário como muitos heróis *noir*, tem uma vida medíocre e se enquadra nas características apontadas por Mattos diretamente vindas da escola *haird-boiled*: um protagonista ambicioso, amargurado e fácil de manipular<sup>134</sup>. Estes fatores fazem com que Neff se atire na “chama mortífera da mulher fatal”, como apontado no capítulo três deste trabalho, “ela representa a mudança em seu cotidiano entorpecido”. A única característica colocada por Mattos sobre os protagonistas *noir* na qual Walter Neff não se encaixa é a ingenuidade.

Ele trama toda a morte do marido de Phyllis, o fato dele se apaixonar por uma mulher rica e sensual não o torna ingênuo, haja vista que ele sabe exatamente o que quer: o dinheiro e a mulher.

---

<sup>133</sup> Idem, Ibidem

<sup>134</sup> MATTOS, 2001, p.38

Neff: – O que estava em jogo eram 50 mil dólares e a vida de um homem. Um homem que nunca tinha me feito mal, exceto estar casado com uma mulher com quem não se importava... E eu me importava.<sup>135</sup>

Quando Phyllis vai até o apartamento de Neff e começa a desabafar sobre sua vida conjugal dizendo ser agredida pelo marido e está sofrendo com a falta de atenção, por ele demonstrar carinho somente por sua filha Lola, ela chega a confessar que já desejou matar o marido. Neste momento Neff a toma em seus braços e pede para que Phyllis não pense mais naquilo. Mas ele continua pensando em um modo de ficar com o dinheiro e com a mulher.

Um modo perfeito, que ninguém possa desconfiar. Neff declara ser capaz de executar o plano de morte do senhor Dietrichson por entender de golpes contra seguros:

Neff: – Neste negocio perdemos o sono tentando descobrir os truques que tentam nos aplicar. Somos como o cara atrás da roleta vigiando os jogadores para ver se eles não trapaceiam. Uma noite pensamos como nós mesmos podemos trapacear no cassino e fazer isso inteligentemente. Pois temos a roleta bem embaixo de nossas mãos, sabemos de cor cada detalhe dela e percebemos que tudo que precisamos é um plano e um cúmplice para fazer a aposta. De repente a campanha toca e o esquema esta todo lá em nossa sala.<sup>136</sup>

Antes de ir embora Phyllis lamenta e diz não aguentar mais a vida ao lado do marido, acredita que matá-lo, ser descoberta pela polícia e ser condenada ao enforcamento seria melhor do que voltar para aquela casa. E de fato o marido de Phyllis a desprezava. Neff a tranquiliza e diz que tudo dará certo, matará seu marido e afirma: “Tudo será perfeito até o fim”. Daquele momento em diante fica estabelecido um pacto: Phyllis e Neff estariam unidos até o fim da linha.

Mas o medo de Keyes, da prisão e de ver sua moral destruída fazem com que Neff recue no pacto. Seu envolvimento com a enteada de Phyllis, Lola, também contribui para o sentimento arrependimento e temor. Lola enquadra-se no que Mattos chama de “mulher

---

<sup>135</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

<sup>136</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

doméstica”, esta personagem é frequentemente encontrada nas produções *noir* sempre interpretando uma esposa ou namorada: “Ela pede muito pouco em troca (apenas que ele volte para ela) é geralmente passiva e estática, liga a natureza ou a espaços iluminados em chave alta.”.<sup>137</sup>

O comportamento submisso de Lola pode ser notado em sua relação com o namorado Nino Zachetti, um jovem intempestivo que por vezes a desprezava. Tal entrega e devoção são reafirmadas em um diálogo entre Waler Neff e Lola, quando a moça revela que Zachetti e Phyllis vêm se encontrando diariamente, afirma que os dois são amantes e que juntos planejaram a morte de seu pai. Lembra ainda, que na noite do assassinato Zachetti diz ter ficado doente e por isso não se encontraram, o que para Lola torna-se óbvio a parceria no amor e no crime entre sua madrasta e seu namorado. Mas ao a jovem desejava que tudo fosse fruto de sua imaginação, pois amava Zachetti e independente dele ter ou não um caso com Phyllis ela só o queria de volta.

Apesar de não haver nenhum tipo de envolvimento amoroso concreto entre Walter Neff e Lola Dietrichson, a garota exerce certa atração sobre ele, não visceral e avassaladora, capaz de matar para tê-la como é com Phyllis. Mas sim algo terno e brando, que não se configura como um sentimento paterno, a fragilidade e a necessidade de proteção de Lola o atraem:

Neff: – Somente ao seu lado me sentia bem e não pensava no que fiz.<sup>138</sup>

Lola era meiga, dominável, virginal, uma criatura que Neff conseguia persuadir. Diferente de Phyllis: independente, dona de sua sexualidade, manipuladora, que com seu poder de sedução despertou a ambição e a luxúria em Neff que entorpecido por esta mulher entra em uma grande cilada e a única forma de sair dela é dominar Phyllis é calá-la.

---

<sup>137</sup> MATTOS, 2001, p.40

<sup>138</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

## 5.2 Phyllis Dietrichson: A *femme fatale*

Dotada de grande poder de manipulação Phyllis Dietrichson é considerada por muitos estudiosos e críticos a grande *femme fatale* do *noir*. A interpretação de Barbara Stanwyck dá a esta personagem um ar tão dissimulado fazendo com que ela transite entre a pobre mulher ignorada e maltratada pelo marido que só quer proteção, e a fria assassina que orquestraria a morte de todos que estivessem entre ela e seu objetivo final, o poder.

Neff: - Você me pegou para se livra de seu marido e agora está pegando Zachetti para se livrar de Lola e depois arranjaria outra pessoa para se livrar de Zachetti. Este é seu jeito, não querida?

Phyllis: - Digamos que seja!<sup>139</sup>

“Existe, de fato, poucas mulheres no filme *noir* que possam rivalizar com Phyllis. Jane Palmer em *Lágrimas Tardias* (1949), que mata um detetive corrupto e o próprio marido (e provavelmente matou o primeiro marido) ocupa um distante segundo lugar”.<sup>140</sup> A mulher fatal representava tudo que a sociedade das décadas de 40 e 50 temia, figuras independentes e agressivas, que assume características antes tidas como masculinas. Busca tal postura, pois como foi apontado no capítulo três do presente trabalho, na citação de Laura Mulvey estas mulheres refletiam uma sociedade emergida no desequilíbrio entre os gêneros, onde o olhar do homem é ativo e o da mulher passivo.

O elemento mais subversivo da maior parte dos filmes negros a personagem feminina, que geralmente é uma *femme fatale*. (...) No caso da mulher fatal, o objetivo do seu menosprezo, em vez de ser um universo absurdo, pode bem ser o patriarcado masculino. Os críticos pós-feministas analisaram personagens (...), e encontram mulheres fortes presas a um universo dominado pelo homem, dispostas a

<sup>139</sup> *PACTO DE SANGUE*, 1944

<sup>140</sup> DUCAN, SILVER & URPINI, 2004, p. 27

usar qualquer tipo de arma, incluindo sua própria sexualidade, para equilibrar o jogo.<sup>141</sup>

O que faz com que Phyllis tente se firmar em um mundo masculino, assumindo elementos como a sexualidade, a força psicológica, frieza e a perspicácia, elementos estes, nunca presentes nas figuras casadouras das comédias e dos musicais típicos do *American Way of Life*. Phyllis Dietrichson simboliza o constante desejo de triunfar sobre todas as normas e pilares do patriarcado que são marcadas por construções sociais que adquirem novas forma e abordagens com o passar dos séculos, mas têm em comum a legitimação dos valores impostos por uma cultura falocêntrica.

Na antiga sociedade grega, as mulheres eram separadas dos homens, havia espaços nas casas para cada um deles, os chamados *gineceus*. Tal separação é fruto do medo que os homens tinham das mulheres consideradas misteriosas, dissimuladas, perigosas e sedutores.<sup>142</sup> Assim como os antigos gregos, os homens norte-americanos de classe média, durante o período e no pós Segunda Guerra Mundial, também passaram a desconfiar das mulheres, pois estas assumem postos de trabalho e começam a encarar o emprego como uma forma de independência e libertação. Os homens por sua vez tiveram medo de serem postos em pé de igualdade com as mulheres e as relegam novamente ao papel de mãe, esposa e dona de casa. A separação neste caso, não se trata mais só de ambientes para homens e mulheres, mas sim da clara separação dos papéis sociais.

Um dos principais responsáveis por retratar a mulher em condição submissa na sociedade machista e conservadora norte-americana das décadas de 30, 40 e 50 foi o código Hays, visto no primeiro capítulo deste trabalho. Todos aqueles personagens que subvertessem valores religiosos; familiares; que traziam a luxúria; o poder de manipulação capaz de fazer com que outros cometessem homicídios e o adultério; deveriam ser punidos. Estas são

---

<sup>141</sup> Idem, Ibidem, Ibidem

<sup>142</sup> MELO, 2005

características da *femme fatale*, mulher vista como pecadora por desviar os homens de seus valores morais e princípios, eles sempre são as vítimas.

Desde a antiguidade a mulher tem sido destinada ao papel da pecadora, um mito religioso a condena de ter afastado o homem de Deus. Segundo Rose Marie Mararo:

O homem ainda culpa a mulher por sua transgressão à lei do Pai, que é a origem de todos os males (...) E isso é o que diz o Gênesis: Porque Adão preferiu a mulher, foi simbolicamente morto pelo Pai. Dá a mensagem que a mulher é tentadora destrutiva e que desestabiliza a relação do homem com Deus.<sup>143</sup>

Seguindo o conceito de Mattos, sobre como estas personagens são abordadas no enredo *noir*, Phyllis Dietrichson “foge do papel tradicional do sistema patriarcal”<sup>144</sup>, pois é uma mulher que se entrega a seus impulsos sexuais, e ousa por não querer estar sob a tutela de um homem cumprindo papéis socialmente preestabelecidos.

Na realidade o herói *noir* teme a força e a subversão da *femme fatale* que pode encarada como “um reflexo dos medos masculinos”.<sup>145</sup> Quando Walter Neff sente-se acuado, com medo que Keyes descubra seu envolvimento no assassinato do senhor Dietrichson, procura Phyllis para dizer que a única forma de escapar das desconfianças de Keyes e de serem presos pelo crime, seria desistir da indenização do seguro contra acidente pessoal que ela fez para seu marido. Mas Phyllis nega-se a aceitar:

Phyllis: - Nós entramos nessa juntos e vamos sair juntos no final. É até o fim para nós lembre-se?

Neff: - Sim, eu lembro.<sup>146</sup>

Neste momento em que Phyllis demonstra sua força e desafia Neff, ele passa a sentir medo dela e dos males que esta mulher pode causar a sua moral e reputação. A partir

<sup>143</sup> MARARO *apud* MELO, 2005, p.2

<sup>144</sup> MATTOS, 2001, p.38

<sup>145</sup> WAGER *apud* CARDOSO, 2001

<sup>146</sup> PACTO DE SANGUE, 1944



deste momento ele sente que precisa dominar Phyllis e é então que ele começa a imaginá-la morta. “(...) A femme fatale deve ser assassinada. O revólver ou a faca assume o lugar do falo que deve eliminá-la e dominá-la”.<sup>147</sup>

A derrota de Phyllis Dietrichson prova a inexistência de qualquer possibilidade real da mulher sobreviver fora da lei do patriarcado, como impunha o Código Hays. Phyllis acaba sendo reduzida a vulnerabilidade do amor, um sentimento sempre colocado com essencialmente feminino, a redenção pelo amor, a submissão pelo amor. E Neff por sua vez, mostra sua masculinidade pela frieza como se livra de Phyllis, apertando o gatilho na última cena do filme e finalmente consegue dominá-la.

### 5.3 O Grande Final *Noir*

*Double Indemnity*, 1944 (*Pacto de Sangue*), do diretor Billy Wilder, traz consigo elementos fundamentais para o *noir*, tanto em estilo, quanto personagens, narrativa e técnicas. Phyllis Dietrichson era uma mulher vil em suas ações, conseguia manipular todos a sua volta por meio de sua lábia e sensualidade. Sendo o protótipo da *femme fatale*, Phyllis consegue surpreender na cena mais importante de todo o filme, o confronto entre ela e seu comparsa Walter Neff.

Walter Neff deseja destruir sua amante após descobrir todas as ações inescrupulosas tramadas por Phyllis, como a morte da primeira mulher do seu marido, e seu relacionamento com Zachetti para livrar-se de Lola. Neff então compreende a ameaça que Phyllis representa a sua liberdade, a sua moral e a sua vida. Chega hora de desfazer o pacto e para isso Phyllis deve morrer.

Walter liga para Phyllis e diz que passará em sua casa às 23 horas, pede para ela desligar todas as luzes e deixar a porta da frente aberta, para que os vizinhos não suspeitem de

---

<sup>147</sup> KAPPLAN, 1995, p.22

nenhuma movimentação. O herói sente que aquele é o momento de libertar-se e de posse de uma arma vai ao encontro da Sr<sup>a</sup> Dietrichson. Contudo o que Neff não esperava é que Phyllis também tinha seu próprio plano para aquela noite e o cenário armado por Neff serviria como seu próprio alçapão para o golpe final.

A figura 1.0 mostra um primeiro plano, onde podemos ver do tronco a cabeça, a imponência de Phyllis acendendo um cigarro pela primeira vez durante todo o filme. Ela acabará de apagar as luzes como o combinado e se mantém calma e fria. Seu rosto não transparece o que está sentindo, em um ângulo de perfil não podemos ver suas expressões, apenas a luz do fósforo ilumina a região inferior da face, não permitindo que seus olhos fiquem expostos ao espectador, nesse momento somos tão vítimas quanto Neff.



Figura 1.0

Figura 2.0

Figura 3.0

Figura 4.0

Já na figura 2.0, ela após esconder uma arma embaixo da poltrona na qual está sentada, aguarda-o calmamente e percebe quando Walter entra na casa. A cena mostra Phyllis em primeiro plano, e a sombra dele na parede iluminada pela abertura da porta. Foram utilizados recursos que contribuíram para passar toda a sensação de suspense, desde as persianas que permitem que feixes de luz adentrem o ambiente, técnica conhecida no *noir*, até o uso do chapéu, que é muito recorrente na caracterização do herói. Nessa cena em especial, a sua chegada de Neff é antecedida por sua sombra. A sombra também é um recurso

recorrente nessas produções, e gera no espectador incerteza, medo e expectativa. Nesse caso específico a sombra é mostrada sendo muito maior do que realmente é o indivíduo.

Na figura seguinte novamente é explorado o recurso de sombras, o jogo de luz corrobora para dar as linhas horizontais da persiana que refletem em Neff, a sensação de uma prisão, só que ao invés de as barras de ferro na vertical, elas estão na horizontal. Esse modo de trabalhar as formas geométricas para transmitir sensações tem sua fonte nas produções Expressionistas, que é uma das maiores influências dos *noirs* como já abordado no capítulo dois.

Ainda na imagem 3.0, é possível refletir a respeito de onde o personagem masculino se encontra em relação à *femme fatale*. Neff por estar próximo da janela é iluminado pela rua, pelo que está além do espaço físico do qual Phyllis se encontra, ela traz consigo a escuridão, um mal pelo qual o herói se deixou levar, do qual ele precisa pagar e livrar todos ao seu redor de um erro que cometeu. Contudo, este homem não acredita ter cometido tal erro por conta própria, foi a *femme fatale* quem o induziu e por isso ele não poderá deixá-la viver.

Porém, ao achar que surpreenderá essa mulher e acreditar prever suas reações: o que ela fará, onde estará e o que está pensando, Neff é surpreendido com um tiro próximo ao peito, mesmo sendo alvejado a queima roupa Walter não morre, com isso passa incitar e provocar Phyllis com a seguinte frase “Try again, baby” (tente de novo, querida). O corretor de seguro começa a andar em direção a sua amante perguntando por que ela não atira, sem esboçar nenhuma reação, paralisada Phyllis só observa Neff se aproximar.

Na cena seguinte (4.0), Phyllis está totalmente iluminada, e agora o espectador muda de posição, ao invés de olhar pelo ponto de vista de Neff, ele agora é Phyllis, entregando todos seus sentimentos, submissa àquele homem. O rosto de Walter não está

exposto, ele se mantém na escuridão, dessa vez a câmera está posicionada de baixo para cima é utilizado também o recurso da câmera subjetiva dando a sensação que o público ver Phyllis pelos olhos de Neff, tal posicionamento de câmera torna Phyllis muito menor e inofensiva em relação a ele, pronta para ser abatida. Outro recurso frequentemente usado nas produções *noir*.



Figura 5.0

Figura 6.0

Figura 7.0

Figura 8.0

Na seqüência de imagens acima é possível notar a reviravolta de Walter Neff, a partir do momento que Phyllis Dietrichson entrega a arma e confessa amá-lo, chorando a *femme fatale* diz a seu amante que ele não precisa acreditar em seus sentimentos que apenas a abraçe. Com Phyllis em seus braços Neff aproveita-se do momento de vulnerabilidade daquela mulher e atira em suas costas.

Na figura 5.0 o rosto de Phyllis está iluminado, de forma que é possível ver suas emoções a partir de suas expressões. Neste momento a senhora Dietrichson não é mais uma mulher em que não se deve confiar, na cena ela permite transparecer suas emoções dando ao espectador a sensação de confiança que antes não existia. Enquanto Neff por outro lado, não revela seu rosto, a câmera encontra-se na parte posterior de seus ombros, de forma que não estamos vendo-a pelos olhos dele, e sim enquanto espectador, como se não devêssemos estar presente naquela situação.

Da mesma forma a figura seguinte (6.0), porém esta nos diz mais sobre o acontecimento, é o ápice do desespero de Phyllis Dietrichson. Nesse momento ela prevê o que acontecerá, sente a arma em suas costas e Walter Neff se despede dela.

Na figura 7.0, Neff arrasta Phyllis para o sofá, é um plano geral, possibilitando o espectador ter noção do espaço em que se encontram. Já não é possível ver o rosto de ambos, o espaço continua pouco iluminado, e a única iluminação existente é a que atravessa as persianas, que vem do exterior da casa.

Estranhamente, na figura 8.0, eles continuam no mesmo ambiente, contudo, após a morte de Phyllis, o ambiente torna-se iluminado, como se o anti-herói tivesse enfim destruído a *femme fatale*, livrado a sociedade daquele mal que só ele poderia aniquilar, mas do qual ele também não sairia ileso.

O que era para ser um crime perfeito tornou-se um emaranhado de sentimentos: amor, ódio, desconfiança, ambição, que permearam toda a trama, culminado para Phyllis Dietrichson e Walter Neff em um final já previsto por Barton Keyes:

Keyes: – O homicídio nunca é perfeito. Mas cedo ou mais tarde é descoberto. Quando duas pessoas estão envolvidas é geralmente mais cedo (...) Cometer um assassinato não é como passear juntos de bonde onde podemos descer em diferentes paradas. Estão presos um ao outro e precisam andar juntos até o fim da linha. É uma viagem sem volta e a última parada é o cemitério.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> PACTO DE SANGUE, 1944

## 6 Conclusão

Acreditamos que este trabalho trouxe contribuições para a área de comunicação, já que o objeto de pesquisa é o cinema, este é um produto da indústria cultural, e, portanto feita para o povo, com o intuito de lucrar a partir do entretenimento.

Focamos a nossa pesquisa em uma linha que se desenvolveu no cinema Hollywoodiano, meados da década de 40 e 50, que foi titulado por críticos franceses como cinema *noir*, a partir dessas produções, foi possível notar que o contexto social por qual a população estava passando, influenciava o *noir*. Logo, foi percebido que a realidade causava impacto na ficção, que através da arte do cinema, os indivíduos envolvidos nela, de alguma forma expressavam seu modo de ver e sentir a atmosfera de depressão pela qual passa um país durante e depois de uma guerra.

Retratar a história de um povo, a partir de um produto cultural, como é o cinema, e tão valorizado a ponto de ser uma indústria tão lucrativa e independente financeiramente do país como ainda é Hollywood, traz reflexões acerca de temas pertinentes como a economia, a cultura e os valores não só do país em questão, como o restante do mundo, visto que Hollywood ainda é a maior exportadora de filmes para os países.

Após a busca e pesquisa sobre o cinema *noir*, demos relevância a outro objeto do trabalho, se não o mais importante, que é a figura da *femme fatale*, elemento indispensável para o *noir* puro, e que mostrou a partir de suas características enquanto mulher vivendo na década de 40 e 50, relevância para ser estudada a partir do *destrinchamento* de seu contexto social, onde os valores patriarcais se mostravam acima de qualquer direito de igualdade, e a censura estava no seu auge nas produções cinematográficas.

Esse elemento, que a priori exibia características incomuns para as mulheres da época com o único intuito de no final punir como demonstração de como uma mulher não deve se comportar e o que pode acontecer a ela, na verdade causou um efeito diferente, na

medida em que tais personagens conquistaram público, e a punição já não chocava ou diminuía a grandeza das ações das *femmes fatales*, que continuavam a impressionar platéias com diálogos e posturas que só nas telas poderiam ser vistas. Tal efeito nos fez acreditar que a *femme fatale* é o elemento (in)conscientemente subversivo das produções *noir*, já que a partir dele foram vistas características que as mulheres não poderiam ter na realidade, mas a por meio do contato com estas películas poderiam questionar, o que menos o Código Hays queria.

Além disso esse elemento traz consigo uma simbologia forte do medo e anseios masculinos, tanto através de seus atos quanto de sua imagem. Esse ser ficcional que representa algo real nos remete a idéia de mito, sendo então a *femme fatale* uma figura mítica a partir de algumas perspectivas.

Dentro das perspectivas sobre o mito é possível acreditar que a mais forte é ao relacionar a morte que é uma constante na existência da *femme fatale* com o seu conceito através dos mitos cosmogônico, o que explica a criação do mundo e o escatológico que explica a destruição da humanidade, através dessas definições nós concluímos que a morte não necessariamente pode ser vista como punição para a *femme fatale*, pois além de tornar a imagem mais adorada após a morte, esta mulher pode enfim encontrar a liberdade plena se nos basearmos pelo conceito de Platão onde a morte traz a liberdade maior a partir do desvencilhamento do corpo e da alma.

Concluímos que essa mulher foi o divisor de águas para a imagem da mulher no cinema, pois a partir da *femme fatale* as mulheres nem sempre são maternas, prestativas e subservientes aos seus maridos, como vemos com frequência em musicais e filmes de famílias tipicamente norte-americanas. Através dessa mulher fatal outras puderam enxergar que é possível desejar a independência financeira e emocional, além de enfrentar desafios e criar problemas se for para conseguir alcançar um objetivo maior, essa mulher mostra que o desejo,

prazer e dinheiro não eram propriedades masculinas e por isso elas buscavam a conquista desse espaço.

Ao analisarmos o filme *Pacto de Sangue* (1944), dirigido por Billy Wilder percebemos de forma clara todas as influências da sociedade, da cultura e do momento histórico em que ele se encontrava. A personagem Phyllis Dietrichson, a grande *femme fatale* e elemento central do filme prova a relação de desconfiança entre homens e mulheres que permeavam a classe média estadunidense nas décadas de 40 e 50 e também mostra a força da influência do código Hays nesta produções, tornado a personagem no final Phyllis Dietrichson submissa, arredia e entregue pra que seja punida com a morte por desafiar as leis do patriarcado.

Além disso, o filme traz todas as inovações estéticas inventadas pelo *noir*, na cena analisada vemos o uso do recurso Câmera Subjetiva, os posicionamentos de câmeras que corroboram para o clima sombrio e de grande suspense. Os contrastes entre claro e escuro, o jogo feito com as sombras para passar a sensação de mistério elementos típicos do expressionismo alemão da década de 20, foram trabalhadas com maestria pelo diretor, fazendo com que *Pacto de Sangue* tornar-se um clássico hollywoodiano.

Quando se trata de filme *noir* ainda há muito que se pesquisar, com, por exemplo, a relação dos homens nestas produções, análise da figura feminina nos cartazes dos filmes *noir*, estudo comparativo entre os romances policiais da escola *hard-boiled* (que foram fonte de inspiração para o *noir*) e adaptação filmica do mesmo, o reflexo da figura da *femme fatale* nas produções hollywoodianas da década de 90, entre tantos outros. Tais pesquisas contribuiriam de forma grandiosa para os estudos de cinema e principalmente de *noir*, sobretudo no Brasil, o presente trabalho, no tocante a material de conclusão de graduação, dá o primeiro passo no Estado de Sergipe.



## Referências Bibliográficas

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Cultura, 1985. 20 v.
- CÁNEPA, Laura Loguerio. *Expressionismo alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, 432 p. p. 55-89
- CARDOSO, Abílio Hernandez. **Subjectividade, desejo e morte no filme noir americano**. Disponível em: <<http://cinemaamericano.no.sapo.pt/ARTIGO/artigo%201.htm>> . Acesso em: 17 de fev. 2009.
- CHAMBEL, Rui. **As histórias da história do cinema**. Disponível em: <<http://www.chambel.net>> . Acesso em: 15 de abr. 2009
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 1995.
- DEFLEUR, Melvin L. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- DUNCAN, Paul; SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Lisboa: Taschen, 2004.
- FABRIS, Mariarosario. *Neo-realismo italiano*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, 432 p. p. 191-221
- FRAGOSO, Vítor. **Mito: Uma Necessidade do Homem?** . Disponível em: <<http://psicoforum.br.tripod.com/index/artigos/mito1.htm>> . Acesso em: 10 de abr. 2009.
- FRIEDDICH, Otto. **A cidade das redes: Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 477 p.
- KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema: os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KORODI, Marco. **Cinema Noir – Era uma vez na América**. Interrogação filmes. Disponível em <<http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=11>> .Acesso em: 10 de fev. 2009.
- LABAKI, Amir(organizador). **Folha Conta Cem Anos de Cinema**.São Paulo: Folha de São Paulo, 1995.
- LINK, Artur S. **História moderna dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965. 3 v.
- MELO, Indianara P. de. **Afordite e o mito da mulher moderna**. Disponível em: <<http://www.frb.br/ciente/2005.2/PSI/PSI.MELO.F3.pdf>> .Acesso em 18 de mai. 2009
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus. 2006.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de: **O outro lado da noite**: Filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 255 p.

\_\_\_\_\_. **A outra face de Hollywood**: Filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 185 p.

MARTINI, Elisa Guimarães. **A moral dos ressentidos no filme noir**: um análise do filme a Dama de Shangai, 2007. Trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. 81 p.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2003. 483 p. p.437-453

MILES, Michael. **High Heels on Wet Pavement: Film Noir and the Femme Fatale**.

Disponível em:

<[http://www.moderntimes.com/palace/film\\_noir/index.html](http://www.moderntimes.com/palace/film_noir/index.html)> . Acesso em: 09 de mar. 2009.

NÚCLEO DE PESQUISA EM CINEMA MUSECOM. **História do cinema- movimentos**: realismo poético francês. Disponível em:

<<http://nucleodepesquisaemcinemamusecom.blogspot.com/2009/02/movimentos.html>>

.Acesso em: 06 de abr. 2009

VEILLON, Olivier-Rene. **O Cinema Americano dos Anos 50**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VOLPATTO, Rosanne. **O Mito de Psique**. Disponível em:

<<http://www.rosanevolpatto.trd.br/psique1.html>> . Acesso em: 10 de abr. 2009.

## Referências Fílmicas

**Casablanca**, 1942(Casablanca), de Michael Curtiz

**Citizien Kane**, 1939(Cidadão Kane), de Orson Welles

**Criss Cross**, 1949(Baixeza), de Robert Siodmak

**Double Indemnity**, 1944 (Pacto de Sangue), de Billy Wilder

**Gilda**, 1946(Gilda), de Charles Vidor

**Hello, Dolly**, 1969(Alô, Dolly), de Gene Kelly

**Lost Weekend**, 1945(Farrapo Humano), de Billy Wilder

**Singin in the Rain**, 1952(Cantando na Chuva), de Stanley Donen

**Sunset Boulevard**, 1950(Crepúsculo dos Deuses), de Billy Wilder

**This Gun For Fire**, 1942(Alma Torturada), de Frank Tuttle

**The Killing**, 1956(O Grande Golpe), de Stanley Kubrick

**The Lady from Shangai**, 1948 (A Dama de Xangai), de Orson Welles

**The Naked Kiss**, 1964 (Beijo Amargo), de Samuel Fuller

**What Ever Happened to Baby Jane**, 1962(O Que terá Acontecido a Baby Jane?), de Robert Aldrich

**White Christmas**, 1954(Natal Branco), de Michael Curtiz

## Anexo I

Ficha técnica do filme *Pacto de Sangue* (Paramount, 1944). 106 min.

**Produtor executivo:** B.G. DeSylva.

**Produtor:** Joseph Sistrun.

**Diretor:** Billy Wilder.

**Roterista:** Raymond Chandler.

**Baseado no romance de** James M. Cain.

**Fotografia:** Jonh F. Seitz.

**Música:** Miklos Rozsa.

**Direção de arte:** Hans Dreiter e hal Pereira.

**Montagem:**Doane Harrison

**Elenco:** Fred MacMurray (Walter Neff), Bárbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall ( Mr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrison), Tom Powers (Mr. Dietrichson), Byron Barr (Nino Zachetti), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), Ricard Gaines (Edward S. Norton), John Philliber (Joe Pete), Bess Flowers (Secretária de Norton), George Margril (Homem), Kernan Cripps (Chefe do term), Harold Garrison (Carregador), Oscar Smith (Cabineiro), Betty Farrington (Cirada).

## Anexo II

































