

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

TATIANA BRANDÃO DE ARAUJO

**SOB AS SOMBRAS DA GUERRA: CINEMA *NOIR*, HISTÓRIA E MASCULINIDADES**

Porto Alegre  
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

TATIANA BRANDÃO DE ARAUJO

**SOB AS SOMBRAS DA GUERRA:**  
CINEMA *NOIR*, HISTÓRIA E MASCULINIDADES

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Luciana Murari

Porto Alegre  
2020

## Ficha Catalográfica

A663s Araujo, Tatiana Brandão de

Sob as Sombras da Guerra : Cinema Noir, História e  
Masculinidades / Tatiana Brandão de Araujo . – 2020.

211.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,  
PUCRS.

Orientadora: Profª. Dra. Luciana Murari.

1. Cinema Noir. 2. História. 3. Masculinidades. 4. Estados Unidos. 5.  
Hollywood. I. Murari, Luciana. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

TATIANA BRANDÃO DE ARAUJO

**SOB AS SOMBRAS DA GUERRA:**  
CINEMA *NOIR*, HISTÓRIA E MASCULINIDADES

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Área de Concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas

Aprovada em 20 de Março de 2020

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Tatiana Vargas Maia - Unilasalle

---

Profa. Dra. Caroline Izidoro Marim - PUCRS

---

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

---

Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli - UFRGS

Porto Alegre  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, por estar ao meu lado e acreditar em mim, por me acompanhar nas horas de crise e de alegrias, e estar disposta para às longas discussões e para as leituras dos meus textos, sempre me dando suas opiniões mais honestas;

À minha orientadora, Luciana, que esteve presente durante todo o processo. Obrigada pelas conversas, leituras e comentários que foram fundamentais para engrandecer o meu trabalho;

À família que a vida me deu, Marina, Thaís, Luísa, Tacel, Janete, Cleyton e Fran;

Aos familiares de Porto Alegre, Lelena, Carolina e Nelly. Sem elas não seria possível esse Doutorado;

Aos colegas e professores que tive o prazer de trocar ideias durante os quatro anos;

À secretaria do PPGH que sempre esteve presente para ajudar em tudo que foi necessário durante o Doutorado;

À CAPES pela bolsa que me permitiu fazer o Doutorado e realizar esta pesquisa.

*It seemed like a nice neighbourhood to have bad habits in*  
(CHANDLER, 2000, p.24)

## RESUMO

Esta tese tem como objeto o cinema *noir* estadunidense e discussões sobre masculinidades. Esse movimento marcou as décadas de 1940 e 1950, no entanto, o foco principal da pesquisa consiste nos anos posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial, e em como os discursos sobre o retorno dos veteranos e seu reajuste à vida civil foram apresentados de variadas maneiras nesses filmes. Sua questão norteadora se refere à busca de um melhor entendimento sobre a representação dos personagens masculinos no *noir* e suas inter-relações com as narrativas nacionais, como, por exemplo, a relação entre o cinema hollywoodiano com os discursos vigentes desde o processo Revolucionário. Nesse sentido se destacam os ideais presentes na Declaração da Independência e na conquista do Oeste do século XIX, como influências na cultura de massa do século XX e no modo como os filmes dialogam com questões relativas ao “sonho americano”, e o que reverberam sobre as noções de nação, família e gêneros. A pesquisa se direciona ao passado em busca de melhor compreensão acerca de alguns ideais presentes na cultura estadunidense, ao mesmo tempo em que atualiza questões ainda presentes em produções contemporâneas. Sendo assim, a tese tem como objetivo geral estabelecer diálogos entre os filmes *noir* e o período do imediato pós-guerra nos Estados Unidos e suas narrativas nacionais. Os objetivos específicos são: ressaltar a importância da discussão de objetos ficcionais para a História; apresentar discussões sobre a estética dos filmes como aspecto fundamental para o entendimento de seus respectivos temas; e discutir o *noir* em seu contexto cinematográfico e de que maneira esses filmes também dialogam com outras produções do período. O estudo está estruturado principalmente a partir das discussões de Judith Butler (2003), bell hooks (2004) e R.W. Connell (2015) sobre gêneros e masculinidades; Frank Krutnik (1991) e Richard Dyer (2002/1998) sobre masculinidades e cinema *noir*; e Ray Raphael (2006) para o debate acerca das estruturas do passado estadunidense como narrativas míticas. A metodologia da pesquisa é de cunho qualitativo, abrangendo a análise formal e temática de obras do período investigado. Foi construída uma tabela no período da pesquisa com os filmes *noir* assistidos, a qual possibilitou constatar vários elementos comuns dessas produções, que caracterizam o período estudado. Ao término da pesquisa é possível perceber as marcas indelévels de certos valores na cultura estadunidense, assim como da importância do cinema *noir* para o cinema do período e do que viria posteriormente.

**Palavras-chave:** Cinema *Noir*, História, masculinidades, Estados Unidos, Hollywood

## ABSTRACT

The American film noir and the discussions about masculinities comprise the object of this doctoral dissertation. Even though this movement marked the 1940s and the 1950s, the main focus of the research consists on the years after the end of the Second World War, and how some discourses about the comeback of the veterans and their readjustment to civil life were presented in a variety of ways in those films. Its guiding question is the search for better understanding of the representation of male characters in film noir and their inter-relations with national narratives, such as the relation between Hollywood cinema with current discourses since the revolutionary process. Therefore, it highlights the ideals presented on the Declaration of Independence and in the conquest of the West in the 19th century, as an influence on mass culture in the 20th century and in the way the films intertwine with issues related to the “American Dream”, and what they reverberate about notions on nation, family and gender. The research is directed to the past for a better understanding of some ideals in the American culture, while updating questions that are still present in current productions. Thus, this dissertation aims at establishing dialogues among film noir, the years after Second World War in the United States and its national narratives. The specific objectives are: to emphasize the importance of the discussions about fictional objects to History; to present discussions about film aesthetics as a central aspect for the understanding of its themes; and to discuss noir in its cinematic context and in what way these films also construct a dialogue with productions of the same period. The study is mainly structured through discussions by Judith Butler (2003), bell hooks (2004) and R.W.Connell (2015) about gender and masculinities; by Frank Krutnik (1991) and Richard Dyer (2002/1998) about masculinities and film noir; and by Ray Raphael (2006) for the debate about the structures of the American past as mythical narratives. Regarding methodology, this qualitative research applies the formal and thematic analysis of the films in the context under investigation. A table with all the films noir that were watched during the research period was built; it enabled to verify common elements of these productions which characterize the period under study. Final remarks show indelible marks that certain values have in the American culture, as well as the importance of film noir to the cinema of the period and what came later.

**Key-words:** film noir, History, masculinities, United States, Hollywood

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - John Trumbull, <i>Declaration of Independence</i> , óleo sobre tela, 1817-18.....	48
Figura 2 - “Desde que Partistes”, John Cromwell, 1944.....	69
Figura 3 - “Amar Foi Minha Ruína”, Dir. John Stahl, 1945.....	86
Figura 4 - “Relíquia Macabra”, Dir. John Huston, 1941.....	89
Figura 5 - “Curva do Destino”, Dir. Edgar Ulmer, 1945.....	91
Figura 6 - “Pacto de Sangue”, Dir. Billy Wilder, 1944.....	95
Figura 7 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944.....	105
Figura 8 - “A Dama de Shangai”, Dir. Orson Welles, 1947.....	106
Figura 9 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944.....	109
Figura 10 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944.....	110
Figura 11 - “Alma em Suplício”, Dir. Michael Curtiz, 1945.....	124
Figura 12 - “Alma em Suplício”, Dir. Michael Curtiz, 1945.....	126
Figura 13 - “Almas Perversas”, Dir. Fritz Lang, 1945. ....	127
Figura 14 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944.....	132
Figura 15 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	137
Figura 16 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	138
Figura 17 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	141
Figura 18 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	142
Figura 19 - Edward Hopper, <i>Nighthawks</i> , óleo sobre tela, 1942.....	143
Figura 20 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	145
Figura 21 - “Fuga do Passado”, Dir. Jacques Tourneur, 1947.....	150
Figura 22 - “Cidade Nua”, Dir. Jules Dassin, 1948. ....	157
Figura 23 - “Metropolis”, Dir. Fritz Lang, 1927.....	165

Figura 24 – “À Beira do Abismo”, Dir. Howard Hawks, 1946.....	170
Figura 25 – “À Beira do Abismo”, Dir. Howard Hawks, 1946.....	172
Figura 26 – “Laura”, Dir. Otto Preminger, 1944.....	173
Figura 27 - “Relíquia Macabra”, Dir. John Huston, 1941.....	175
Figura 28 – “Laura”, Dir. Otto Preminger, 1944.....	177
Figura 29 - “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950.....	181
Figura 30 - “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950.....	182
Figura 31 - “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950.....	184
Figura 32 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948.....	185

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.</b>	<b>SOBRE NARRATIVAS E O SONHO AMERICANO NO CINEMA E NA HISTÓRIA.....</b>	<b>27</b>
2.1	O Sistema de Estúdios e a moralidade estadunidense.....	34
2.2.	Sobre a definição de cinema <i>noir</i> .....	38
2.3	As narrativas nacionais e a masculinidade do homem estadunidense.....	44
2.4	Os <i>City Boys</i> e um modelo ideal de masculinidade.....	52
2.5	As masculinidades e os tipos de <i>tough thrillers</i> .....	57
2.6	O pesadelo estadunidense no pós-guerra.....	62
<b>3.</b>	<b>MASCULINIDADE, FAMÍLIA E O PESADELO AMERICANO.....</b>	<b>77</b>
3.1	Sobre narrativas de fronteiras, violência e masculinidades.....	78
3.2	Sobre masculinidades viris nas narrativas cinematográficas e literárias.....	87
3.3	“Pacto de Sangue” e as masculinidades <i>noir</i> .....	92
3.4	<i>Femme fatale</i> e o visual do <i>noir</i> .....	97
3.5	A família e a heterossexualidade compulsória no cinema <i>noir</i> .....	113
<b>4.</b>	<b><i>I WANT TO BE SOMEBODY: MASCULINIDADES NA SELVA DE ASFALTO</i>.....</b>	<b>130</b>
4.1	O Sonho Americano e a sensação de mal-estar.....	134
4.2	A cidade, a noite e a multidão.....	139
4.3	<i>The Male Drifter</i> .....	145
4.4	A multidão e o controle da cidade.....	152
4.5	A Noite e a Cidade.....	159
4.6	O feminino como ameaça.....	163
4.7	Masculino, plural.....	166
4.8	O pesadelo americano em Hollywood.....	178
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>187</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>194</b>
	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>205</b>
	<b>ANEXO I.....</b>	<b>209</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Na cerimônia do Oscar de 1947, o filme “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”<sup>1</sup>, do diretor William Wyler, ganhou sete estatuetas, incluindo Melhor Filme e Melhor Direção. O roteiro, escrito por Robert E. Sherwood, narra a história de três veteranos da Segunda Guerra Mundial e o seu retorno para sua cidade nos Estados Unidos. A história lida com temas sensíveis para a sociedade daquela época: o impacto da guerra não somente naqueles que cruzaram o Atlântico para lutar, mas também nas famílias que ficaram; o tempo que passou e as mudanças que ocorreram, e como ambos os lados se reajustaram no final do conflito. Além disso, o enfoque nos três veteranos possibilita uma discussão sobre o desajuste daqueles que retornam à casa, diferentes de quando partiram, e também sobre as possíveis mudanças no cotidiano de seus lares.

Como afirmou Mike Chopra-Gant (2006), “o lugar do veterano na sociedade do pós-guerra foi uma das grandes questões do período que seguiu imediatamente o término do conflito”<sup>2</sup> (2006, p. 95, tradução nossa), e o filme de William Wyler é um dentre tantos que abordaram essa temática de maneiras diversas. Segundo o autor, uma das principais preocupações com aqueles que estavam retornando se relacionava à identidade desse homem, das incertezas de seu retorno, e de como ele lidaria com as diferenças entre a vida militar e a vida civil. Afinal, o que significa ser homem na sociedade estadunidense depois da Segunda Guerra? A resposta para esta pergunta pode ser dada a partir de diferentes pontos de vista, mas, no caso desta tese, foco na discussão acerca de como o cinema desse período articulou tais representações de gêneros, principalmente voltadas ao papel dos homens na sociedade.

Em 1946, o diretor John Huston filmou o documentário *Let There Be Light*<sup>3</sup>, em um hospital militar, entrevistando veteranos traumatizados antes de retornarem à vida civil. O foco do filme são os danos psicológicos e emocionais causados pela guerra, apresentando esses homens como sujeitos vulneráveis devido a suas experiências. Por mais de 30 anos, o exército proibiu a exibição do documentário para o público estadunidense (HARRIS, 2016), e isso é relevante, pois coloca algumas questões sobre os motivos que levaram a essa proibição; por exemplo, a de como poderia transmitir uma opinião negativa sobre a experiência da guerra e/ou do exército, ou sobre o modelo de homem que retornava da guerra.

---

<sup>1</sup> *The Best Years Of Our Lives*. Dir. William Wyler. Samuel Goldwyn Company, 1946.

<sup>2</sup> *the place of the ex-serviceman in postwar society was one of the major issues of the period immediately following the end of the war.*

<sup>3</sup> *Let There Be Light*. Dir. John Huston. U.S. Army Pictorial Services, 1946.

O drama dirigido por Wyller, filme que mais levou pessoas ao cinema em 1946 (SCHTAZ, 1999), discutia essas ansiedades presentes em tempos posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial. Um ano antes, o longa “Desde Que Partistes”<sup>4</sup>, de John Cromwell, quarto lugar na bilheteria de 1945, abordou temas similares. Ambos têm a guerra como pano de fundo para apresentar dramas pessoais e familiares, daqueles que lutaram na guerra e retornaram, e dos que ficaram nos Estados Unidos. De forma direta ou indireta, esses tópicos perpassaram muitos dos filmes produzidos nos Estados Unidos após 1945. Nesse sentido, tópicos como sexualidade, identidade de gênero, família e nação serão entrelaçados nessa tese para uma discussão sobre um período específico do cinema estadunidense.

A opção por focar nas produções do cinema *noir* nesta pesquisa resulta de dois motivos principais: a paixão por esse grupo de filmes, que marcam a minha trajetória como cinéfila; e também a relevância dessas obras como referências para as produções contemporâneas. Seja nas histórias, na caracterização dos personagens, nos estereótipos de gênero, e/ou na estilização visual, o filme *noir* é uma influência constante na produção audiovisual (filmes e séries televisivas), e isso não se limita ao território estadunidense.

Considerando tais fatores e a necessidade que vejo em focar na discussão acerca das masculinidades, tive o desejo em unir esses dois campos na pesquisa de minha tese. Mesmo que o filme *noir* seja ainda muito discutido via trabalhos acadêmicos e revistas, tais como a *Noir City* da *Film Noir Foundation*, entendo que ainda existem possibilidades de análise, ainda mais no âmbito das discussões de masculinidades, um campo dos estudos de gênero ainda em expansão. Assim como também considero as possibilidades de discussão que cercam o universo cinematográfico Hollywoodiano, do período após a Segunda Guerra Mundial, e das relações que podem ser estabelecidas com a História estadunidense.

No prefácio do livro *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, publicado em 1947, o autor Siegfried Kracauer (1966) afirmou que sua preocupação não são os filmes alemães por si só, mas pensá-los de uma maneira que se possa entender o contexto anterior à chegada de Hitler ao poder no país. Essa ideia considera um fator que busco empreender nesta tese, ou seja, melhor compreender um período da história dos Estados Unidos através de um grupo de filmes, assim como colocar produções cinematográficas em diálogo com elementos históricos relevantes da cultura estadunidense.

O foco da discussão é o que James Naremore (2008) cunhou de *historical film noir*<sup>5</sup> (“filme *noir* histórico”), numa referência aos filmes *noir* produzidos durante as décadas de

---

<sup>4</sup> *Since You Went Away*. Dir. John Cromwell. Selznick International Pictures, 1944.

<sup>5</sup> Autores como Robert Porfirio (2013) caracterizam esse contexto como *classic period* (período clássico).

1940 e 1950, os quais foram tratados na tese como um movimento. Pelos inúmeros acontecimentos que marcaram esse período, entendo importante estabelecer um recorte, optando pelos primeiros anos do pós-guerra, sendo que os filmes escolhidos para o debate foram produzidos entre 1945 e 1950. Isso porque entendo que nesse período os filmes *noir* apresentam críticas mais contundentes à sociedade e aos valores estadunidenses, pois, segundo Naremore (2013), existe nesses filmes um discurso crítico contrário às utopias presentes nos mitos estadunidenses.

Nas décadas marcadas pelo cinema *noir*, muitas coisas aconteceram no país e no próprio cinema estadunidense que não podem ser esquecidas na discussão sobre esses filmes. A escolha por um período específico deve-se também a esse fator, já que o cinema *noir* não pode ser pensado como um bloco único de filmes. Se muitos filmes *noir* são associados com sentimentos como pessimismo e desesperança, isso não pode ser dito sobre todas as produções associadas ao movimento. No contexto de Guerra Fria do pós-guerra, um clima conservador ganhou cada vez mais espaço, influenciando direta e indiretamente os filmes produzidos em Hollywood. E entendo tais questões como importantes para a construção de um diálogo entre a fonte e o período, visto que é preciso complexificar o debate.

É válido ressaltar que meu objeto de estudo não se encontra à margem de um sistema, mas sim totalmente inserido e utilizando-se, na maioria dos filmes, dos privilégios oferecidos pelos estúdios com relação ao acesso às estrelas, infraestrutura e distribuição das obras fílmicas. Sendo assim, não há como discutir o cinema *noir* fora desse contexto. A intenção é, portanto, analisar esses filmes em diálogo com as estruturas sociais que os produziram.

Em acordo com o acima exposto, a pesquisa está pautada nas seguintes questões norteadoras: Quais as contribuições das narrativas históricas criadas sobre os Estados Unidos, enquanto nação, para a elaboração de um modelo “homem americano”? Como isso se apresenta no cinema *noir*? As questões se justificam, visto que ainda é possível identificar valores e mitos, tais como o do “Sonho Americano” e o do “Mito da Fronteira”, característicos dos séculos XVIII e XIX, ainda sendo defendidos através da representação de personagens e histórias no cinema, e também na postura e no discurso de políticos que legitimam certos comportamentos.

Busco, com a minha pesquisa, entender como o cinema dialogou não somente com a sociedade do pós-guerra e seus conflitos, mas também como resignificou e retrabalhou os elementos culturais e os mitos que constituíram os Estados Unidos enquanto nação. Entendo que a compreensão desses fatores contribui para o melhor entendimento de certos valores e ideais presentes, legitimados ou subvertidos pelos filmes hollywoodianos.

O autor Edgar Morin defende a ideia de que é preciso “entender a sociedade com a ajuda do cinema e ao mesmo tempo entender o cinema com a ajuda da sociedade” (2014, p. 10). Assim sendo, é impossível entender uma obra de arte como a fílmica distanciada de seu contexto, mas também se afirma a relevância da expressão artística para compreendermos melhor uma sociedade. Essas questões são primordiais para o entendimento da proposta desta tese, na qual a História é lida sob as lentes do cinema e o cinema é analisado sob as lentes da História. Ambas se encontram para que melhor se compreenda de que maneira o cinema hollywoodiano lidou com temas, valores e ideais caros aos Estados Unidos enquanto nação; sobre como o entendimento sobre a história de um país, de um povo, foi revisitado, legitimado e questionado por filmes de Hollywood da primeira metade do século XX, especificamente os filmes *noir*.

O foco da tese são histórias de crimes, assassinatos, detetives, um urbano representado como espaço de perigo, em oposição ao “sonho americano” e à organização familiar tradicional desejada. As relações entre filme *noir* e o contexto do pós-guerra já foram traçadas por inúmeros autores. Porém, apesar desses relevantes diálogos, entendo que o cinema *noir*, assim como a produção hollywoodiana de maneira geral, dialoga com a história dos Estados Unidos, ou melhor, com a maneira que muitas vezes esse passado é mitificado e ressignificado. Nesse sentido, é possível perceber como Hollywood acessou certos mitos sobre a fundação da nação no final do século XVIII, o foco nas figuras individuais dos “pais fundadores”, assim como a contínua construção e modernização do país no século XIX, com a anexação de territórios e a conquista do Oeste. É válido lembrar que o século XIX foi marcado pelo crescimento de um sentimento nacionalista (FERNANDES; MORAIS, 2015), da construção mítica desses indivíduos que fundaram a nação e do crescimento do militarismo como marca da cultura estadunidense após a guerra de 1812 (RAPHAEL, 2006). Esses e outros elementos fazem parte de um discurso sobre a nação, seu povo e os ideais de masculinidade e feminilidade, e se encontram presentes no cinema.

O ponto de partida histórico da construção dessa compreensão é a Revolução Americana, na medida em que o conflito, segundo Ray Raphael (2006), “... forneceu aos americanos as histórias de um passado comum. Esse passado, desde então, serviu aos interesses da formação da nação” (RAPHAEL, 2006, p. 15). Segundo o historiador, algumas dessas histórias foram inventadas, outras tiveram elementos modificados, mas, no final, essas narrativas serviram a um propósito de construir uma imagem sobre esse passado. Essa “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) em formação, supostamente dividindo um

passado em comum, possui aspectos de exclusão social que devem ser avaliados, principalmente quando se analisa questões de gênero e suas intersecções.

Trata-se de um passado comum imaginado, que foi utilizado para perpetuar valores como o individualismo e o chauvinismo. Ao longo dos anos posteriores à Revolução, esses valores foram construídos e ressignificados. Relevante afirmar que foi no século XIX que a Declaração da Independência começou a ser celebrada, principalmente seu segundo parágrafo (ARMITAGE, 2011), no qual aparece a frase sobre “os direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade”, elementos marcantes da cultura estadunidense de uma nação ainda em formação. E, segundo Ray Raphael (2006), as narrativas revolucionárias são trazidas à tona em prol do nacionalismo crescente do período, assim como os “pais fundadores” são construídos como heróis da Revolução, principalmente a figura de Thomas Jefferson.

Diferentemente de muitos filmes do início do século XX, que glorificaram esse passado e exploraram essas narrativas mitificadas, como o próprio gênero *western*, os filmes escolhidos para análise são mais conhecidos como histórias que apresentam representações mais sombrias dos Estados Unidos da América, da vida nas cidades, veiculando uma visão pessimista sobre a natureza humana. Como Mike Chopra-Gant (2006) afirmou, são filmes que colocam em discussão os mitos sobre a nação; no entanto, é relevante investigar até que ponto essa possível subversão do *noir* se estende. Nessas obras, as grandes cidades são locais de crimes, amoralidade e perdições, contrariando os chamados “valores americanos”. No pós-guerra, o espaço público deixa de ser um local apenas frequentado por homens, e a (hetero)normatividade é estremecida por esses abalos causados nas estruturas dos padrões de gêneros. Sendo o homem branco e heterossexual o parâmetro daquela sociedade (e isso permanece até hoje na maioria das sociedades), os filmes *noir* são objetos relevantes para se pensar a sociedade no período de guerra e imediato pós-guerra, ainda mais pelo impacto que esses filmes tiveram no cenário hollywoodiano, ainda influenciando produções contemporâneas.

Muitos dos protagonistas do cinema *noir* se apresentam desesperados e sem perspectiva, buscando o que lhe foi prometido como direito. Como afirmou Michael Kimmel, a ideologia do *self-made man* foi “a característica definidora da masculinidade estadunidense, ao longo da história do país”<sup>6</sup> (2013, p. 14, tradução nossa). Em contraste com a marca do individualismo e da crença na meritocracia, o herói se depara com uma realidade bastante diferente daquilo que escutou sua vida inteira, e adota medidas extremas para realizar o que

---

<sup>6</sup> *the single defining feature of American masculinity, over the course of American history.*

deseja. Esses desejos normalmente estão relacionados com dinheiro e a casa própria, fatores relacionados ao “sonho americano”, principalmente nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial. Como afirmou Mike Chopra-Gant (2006), um dos mitos propagados pela cultura estadunidense é de que se o homem se esforçar o suficiente, ele consegue o que quiser. Na tese, relaciono essas questões com a construção da masculinidade do homem estadunidense, que no período em questão é colocado como provedor.

Além de utilizar historiadores como Ray Raphael (2006), que discutem os mitos que constituíram os EUA enquanto nação, autoras como Stephanie Coontz (2016) contribuíram para a discussão desenvolvida no que tange às questões de gênero, com o foco na família. Já o sociólogo Michael Kimmel, em seu livro *Angry White Men* (2013), apresenta um recorte contemporâneo sobre masculinidades que buscam no passado uma ideia de “direito” (o autor utiliza o termo *entitlement* na versão original), sobre um suposto lugar de poder na sociedade de homens brancos sobre mulheres e pessoas não brancas. Na medida em que a discussão da tese foca nas masculinidades dos heróis em filmes *noir*, será necessário também entender o recorte de raça e etnia, assim como o de sexualidade. Tanto Raphael, Coontz e Kimmell defendem a ideia de um passado mítico sendo transmitido ao longo dos anos, afirmando um juízo sobre o que é o país e o que significa ser americano.

Nesse sentido, a cultura, para Edward Said, é uma “fonte de identidade” (2011, p. 12), o que significa que ela pode ser um espaço de afirmação para o Estado ou nação, demarcando “nós” e “eles”, e assim estabelecendo diferenças. Ao discutir o cinema estadunidense, principalmente o produzido pelos estúdios hollywoodianos, é importante ter essas noções em mente, considerando que “os primórdios do cinema tenham coincidido com o apogeu vertiginoso do projeto imperialista” (SHOHAT: STAM, 2006, p. 141), noções essas que influenciaram a construção de narrativas do final do século XIX, que apostavam para um imaginário eurocêntrico<sup>7</sup> e que permaneceram de variadas formas durante o século XX<sup>8</sup>.

No caso de relacionar as discussões sobre gênero e as sobre nação, Nira Yuval-Davis (2008) discute a importância de pensar a nação e os projetos nacionais como condicionantes do que se entende por masculino e feminino. De acordo com a autora, diferentes projetos de nação impactam os gêneros de maneiras variadas, como através de

---

<sup>7</sup> Sejam os curtas de George Méliès e dos irmãos Lumiere na Europa, como os curtas de Thomas Edison nos EUA.

<sup>8</sup> Outro fator que deve ser considerado é o domínio dos mercados internacionais por produções de países europeus e, principalmente, os Estados Unidos. “A forma dominante, tanto europeia quanto americana, não somente herdou e disseminou um discurso colonial hegemônico, mas também criou uma poderosa hegemonia própria, por intermédio do monopólio exercido na distribuição e exibição de filmes em boa parte da Ásia, África e das Américas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 147).

discursos sobre as sexualidades e o controle das mesmas, miscigenação, como mulheres e homens devem habitar os espaços públicos e privados etc. Logo, na tese, o cinema é considerado no âmbito desses discursos, criticando-os ou legitimando-os.

O período comumente atribuído ao *noir* é o que se estende do início da década de 1940 até o final dos anos 1950, considerando assim, que é um movimento estadunidense<sup>9</sup>. Durante esse tempo, o país passou por inúmeras mudanças desde a entrada dos EUA na guerra, no final de 1941, o final da guerra em 1945 e o retorno dos combatentes, o *boom* econômico, a Guerra Fria etc. Todos esses fatores influenciaram direta ou indiretamente não somente a produção de filmes em si, as histórias contadas, mas a própria indústria cinematográfica com o fim do chamado Sistema de Estúdios, no final da década de 1950.

Mike Chopra-Gant (2006) afirma que ao tratar de filme *noir* é comumente atribuída a ideia de que os mesmos são o reflexo de um clima geral do pós-guerra, de pessimismo e descrença na sociedade americana. O autor contesta essa ideia, considerando que existem tantos outros filmes também produzidos no mesmo período e que obtiveram maior sucesso de público do que qualquer filme *noir*, apresentando uma defesa dos valores e dos mitos americanos, e uma visão otimista dessa mesma sociedade. No entanto, isso não significa negar que a maioria dos filmes *noir* apresenta uma crítica à sociedade americana e seus valores, colocando seus personagens em crise com uma identidade nacional forjada, mas sim contestar uma generalização do filme *noir* como exemplo de um sentimento nacional, no período do pós-guerra.

Contextualizo o filme *noir* não somente em relação ao período temporal, mas também em relação à Hollywood de maneira geral. Isso porque entender que a produção dos estúdios hollywoodianos não se resume ao *noir* é fundamental para a compreensão de um universo mais plural, com produções diversas e visões diferentes. Inclusive, também, para não se ter a falsa noção de que Hollywood seria uma voz contrária aos valores estadunidenses.

O desejo de muitos cidadãos estadunidenses, nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, era o de ter casa e negócio próprio (SAMUEL, 2012). E esses desejos não realizados são recorrentes nos dramas e conflitos de muitos personagens masculinos (em muitos casos, veteranos da guerra) do cinema após 1945. Porém, nos filmes *noir*, as saídas encontradas para esses conflitos normalmente seguem dois caminhos: ou são criminosas (como em “Caminho da Tentação”<sup>10</sup>, de 1949, “Pecado Sem Mácula”<sup>11</sup> e “Justiça

---

<sup>9</sup> Quando se refere a um *noir* francês, britânico, ou até mesmo o neo-*noir*, trata-se de filmes que estabeleceram referências ao movimento iniciado e estabelecido nos Estados Unidos.

<sup>10</sup> *Pitfall*. Dir. André De Toth. Regal Films, 1948.

Injusta”<sup>12</sup>, de 1950), ou o próprio destino arranja formas de “arrancar” o personagem do “sonho” supostamente atingido (como em “Fuga do Passado”<sup>13</sup>, de 1947, “Ato de Violência”<sup>14</sup>, de 1949, e “Os Corruptos”<sup>15</sup>, de 1953).

Em acordo com o acima exposto, o objetivo geral da tese é o de relacionar a produção dos filmes *noir*, principalmente do imediato pós-guerra, com a história estadunidense, e os valores pregados na formação da nação, unindo às discussões de gênero. Valores esses que traduzem a nação como um todo hegemônico, e também forjam individualidades, homens e mulheres, e seus ideais de comportamento. Entender como o cinema dialoga com esse passado é fundamental para a compreensão dos modos como o *noir* subverteu e/ou legitimou esses valores. O cinema hollywoodiano transita por essas questões não somente quando trata de temas relevantes para sua história, como a chamada “conquista do Oeste”, nos filmes de *western*, mas também pela maneira como representa seus heróis e vilões e as famílias americanas.

Ampliando a abrangência do proposto, são objetivos específicos da proposta: discutir sobre a importância de obras ficcionais, no caso, o cinema, como fonte para a História, e de suas potencialidades para o melhor entendimento de uma sociedade; relacionar o filme *noir* com os estudos de gênero, focando a análise nas masculinidades e abordando as questões a partir da pluralidade das expressões de gênero e suas interseccionalidades; entender as questões formais e estéticas como fundamentais para a compreensão dos meios escolhidos para a apresentação das ideias; e contextualizar o cinema *noir* e seus heróis no âmbito das produções hollywoodianas, considerando semelhanças e similaridades, e identificando a presença de estereótipos nos filmes estudados, assim como em produções anteriores do cinema estadunidense.

A pesquisa é de cunho qualitativo e a metodologia envolve procedimentos relacionados à análise fílmica. Com a intenção de trazer um debate amplo acerca do cinema *noir*, optei por não selecionar filmes específicos, mas trazer variados títulos e fazer análises de cenas. A seleção de cenas abordando os temas contemplados na problematização da tese, segundo as ideias de Bordwell e Thompson (2008). A discussão não se limita à análise dos temas abordados na narrativa, entendendo ser crucial abordar a maneira com a qual as

---

<sup>11</sup> *Side Street*. Dir. Anthony Mann. MGM, 1950.

<sup>12</sup> *Try and Get Me / The Sound of Fury*. Dir. Cy Endfield. Robert Stillman Productions, 1950.

<sup>13</sup> *Out of the Past*. Dir. Jacques Tourneur. RKO, 1947.

<sup>14</sup> *Act of Violence*. Dir. Fred Zinnemann. MGM, 1949.

<sup>15</sup> *The Big Heat*. Dir. Fritz Lang. Columbia Pictures Corporation, 1953.

histórias se apresentam visualmente. Sendo assim, a análise dos elementos formais dos filmes também foi contemplada.

Para a referida seleção, mais de 90 filmes foram assistidos durante o período do doutorado e organizados em uma tabela (ANEXO I). Desta forma, pude constatar determinados temas abordados em períodos específicos, assim como artistas e estúdios envolvidos nas produções. Paralelamente, realizei extensa leitura de bibliografias que acompanharam os principais tópicos abordados na tese, para assim melhor entender as obras e seus enfoques principais, analisando as preocupações presentes nessas histórias e suas possíveis relações com o contexto histórico.

Importante afirmar que o método de análise de imagens adotado se baseia numa ampla revisão bibliográfica, visto que o entendimento das relações entre a representação fílmica e o contexto histórico exige a abordagem de questões referentes à história dos EUA, além da história do cinema e de produções cinematográficas específicas. Para a compreensão da abordagem das questões relativas à masculinidade destacam-se as contribuições de Connell (2015), Hooks (2004) e Kimmel (2013); sendo que Butler (2003) é a autora que norteia a noção de gênero assumida na tese. Foram elencados alguns tópicos relacionando a relação do filme *noir* com seu contexto contemporâneo e histórico. Sendo assim, a metodologia também contempla o enfoque na história cultural do cinema, como propõe Antoine de Baecque (2010).

“Em termos metodológicos, essa história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes; o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto” (BAECQUE, 2010, p. 38). Logo, o entendimento do contexto de produção da obra, acontecimentos sociais, intelectuais e as influências que podem ter marcado o discurso do filme são fundamentais. E isso contempla o entendimento de que “a análise do historiador deve abordar os diferentes ângulos para que ele não fique preso somente a uma análise estético-formal (caracterizando uma crítica interna), ou a uma análise histórico-social (crítica externa)” (QUINSANI, 2010, p. 75).

Como destaca Alexandre Busko Valim, o caráter das pesquisas sobre história e cinema é multidisciplinar, sendo que "o ideal em um bom estudo de filmes no âmbito da história é sempre ter como norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema" (2012, p. 284). Assim, é possível perceber as imagens para além de “espelhos do real”, aceitas como textos não verbais, impregnados pela ideologia de seus realizadores. Cada filme foi escolhido por se relacionar diretamente com um tema que pretendo abordar na tese; a ideia foi elencar categorias que pudessem fornecer debates sobre a

potencialidade de discutir filme *noir* e história dos Estados Unidos.

A tese está dividida em três capítulos, a saber.

No primeiro capítulo, intitulado **SOBRE NARRATIVAS E “SONHO AMERICANO” NO CINEMA E NA HISTÓRIA**, apresento discussões acerca da relação do cinema com esse “passado em comum” dos Estados Unidos (RAPHAEL, 2006), especialmente relacionando-o a questões como o “Sonho Americano” (SAMUEL, 2012), à nação que o produz e ao modo como isso pode afetar a compreensão dos gêneros (YUVAL-DAVIS, 2008; MAYER, 2005). Isso, na compreensão de que o entendimento acerca dos modos de aceitação do passado histórico de um país por sua população pode ser ou não legitimado através da arte, sendo que o cinema estadunidense, derivado de uma indústria poderosa como a de Hollywood, se constitui num viés fundamental para acessar como tal sociedade se vê, como entende o passado e como projeta seu futuro. Neste sentido, as relações com a história do país estão presentes, não de maneira pontual ou factual, mas sim como um produto cultural; neste caso, o cinema, lido de maneira complexa com relação ao tempo histórico.

Além da reflexão sobre a importância da arte para o melhor entendimento de como uma nação se percebe e quer ser lembrada, discuto também acerca da relevância da ficção no estudo das sociedades (ISER, 2013). A questão foi relacionada à História, consciente da existência de resistências existentes na área, não somente ao texto ficcional como fonte, mas também com o contínuo estabelecimento de uma dualidade do que é ficção e do que é realidade. Procuro ressaltar a relevância na abordagem de obras ficcionais e suas interlocuções com o contexto social que as produziu. Ou seja, isso significa compreender a ficção como uma versão da realidade.

É discutida a historiografia do filme *noir*, apresentando os primeiros textos em língua francesa e inglesa, e as primeiras ideias e reflexões referentes a esse grupo de filmes, relacionados a abordagens mais atuais. O termo *film noir* foi criado por críticos franceses após a Segunda Guerra Mundial (NAREMORE, 1998; KRUTNIK, 1991), consequência de muitos desses filmes terem chegado aos cinemas franceses no ano de 1946, após a liberação dos nazistas, demonstrando a fascinação que exerceram não somente em um contexto estadunidense e suscitando discussões não somente sobre cinema, mas também sobre a sociedade que os estava produzindo. Assim como James Naremore (1998) e Fernando Mascarello (2006) apresentam, a categoria *noir* é rodeada de imprecisões. E apesar de ser comumente caracterizado como gênero, eu defendo a ideia de que não o é, assim como os autores citados. No meu entendimento o cinema *noir* é um movimento (PORFIRIO, 2013),

mas, independentemente dessas definições, o lugar do *noir* na história do cinema, não somente dos Estados Unidos, foi marcante e continua a influenciar obras fílmicas produzidas atualmente.

A historiografia dos escritos sobre o *noir* é relevante para entendermos as múltiplas visões sobre um mesmo objeto, revelando preocupações que divergem entre autores, oriundas de contextos e períodos diferentes. Sendo assim, neste capítulo, é contemplada a abordagem acerca dos contextos de origem dos filmes analisados, destacando que tais ideias e seus atravessamentos perpassam toda a tese. Além disso, os debates acerca do *noir* são inseridos nas discussões feministas e de gênero, defendendo a atualidade e a necessidade de tais aproximações para a adoção de uma problematização mais complexa. Ao resgatar publicações feitas em anos anteriores, como *Women in Film Noir* (2007), organizado por E. Ann Kaplan, e *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (1991), do autor Frank Krutnik, agrego novas indagações, atualizando as discussões, aproximando-as de questões que se mantêm atuais embora a passagem do tempo, mantendo o foco principalmente nas masculinidades.

Considero que essas discussões são fundamentais para a delimitação do lugar ocupado pelos filmes *noir* na história do cinema estadunidense e suas relações com a história da nação. Seja legitimando ou contestando, as obras fílmicas falam de valores, de moral, de modelos de família, apresentando significados para o ser homem ou mulher em determinado contexto. Assim, o caminho que escolhi para a pesquisa inicia tratando da importância de discussões sobre imagens para a área da História, afirmando a relevância da contínua abertura do campo para outros objetos e outros olhares, inclusive para a percepção de como as imagens dialogam com tempos diferentes. E para corroborar com os objetivos da tese, consta do capítulo outro autor importante, o alemão Siegfried Kracauer (1966) e sua discussão sobre o cinema alemão no período posterior à Primeira Guerra Mundial. Na sua análise, o autor percebeu uma reiteração de *motifs* pictóricos e narrativos que contribuíram para a melhor compreensão da sociedade daquele momento, proposta que vem ao encontro de meus objetivos.

Por fim, para costurar essas discussões de narrativas, nação, cinema hollywoodiano / *noir* e questões de gênero, estabeleço uma discussão sobre alguns filmes do período (nem todos *noir*), “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” (1946), de William Wyler, “A Dália Azul”<sup>16</sup> (1946), de George Marshall e “Let There Be Light” (1946), de John Huston. Todos esses longas debatem de alguma forma o retorno de homens da guerra e os conflitos que

---

<sup>16</sup> *The Blue Dahlia*. Dir. George Marshall. Paramount Pictures, 1946.

surtem, nesse período, referentes às masculinidades. A escolha por abordar as masculinidades (CONNELL, 2015; KIMMELL, 2013; HOOKS, 2004) deve-se ao fato de que tais estudos ainda são incipientes no Brasil, e não devem escapar às preocupações dos estudos feministas. Entendo que o tópico “masculinidades” não representa sinônimo de homens no sentido biológico ou identitário, mas sim entendido como expressão de gênero plural. Isso é discutido a partir de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1991), já que a legitimação de gêneros normativos também está entrelaçada com as questões de raça e de classe. Nesse sentido, não há como entender a figura dos personagens homens e os protagonistas em um filme *noir* sem relacionar com a construção histórica do herói branco e heterossexual do cinema estadunidense, padrão e modelo de comportamento e de valores que eram (e ainda são) prezados na sociedade em questão.

Nos dois últimos capítulos da tese, as discussões sobre masculinidade partem da questão da heteronormatividade e da maneira como muitos filmes *noir* obscureceram masculinidades dissidentes, principalmente relacionadas a seu material original. A partir da relação dos personagens masculinos com o ideal de família e a dificuldade de alcançá-lo; e, por fim, sobre a falácia do sonho americano legitimada pelo modelo de nação capitalista. Todas essas discussões consideraram um longo período da história americana, que pouco a pouco foi construindo o discurso de nação, família e valores puritanos, os mesmos que podemos identificar em muitas produções de Hollywood. Porém, no filme *noir*, é possível identificar algumas críticas a esses modelos, apresentando-os como ideais impossíveis de serem alcançados.

O herói do cinema estadunidense e a construção das masculinidades são relacionados à história e ao contexto hollywoodiano, pois ao debater a formação da nação estadunidense é necessário levar em conta o privilégio branco na sociedade do período, principalmente dos homens (LIGHT; CHALOUPIKA, 2000). Nesse sentido, problematizo a ideia de que o cinema hollywoodiano, desde o seu início, apresentou um típico herói branco e heterossexual, em contraponto com os negros, imigrantes e os nativos americanos. Além do fato de que essa masculinidade não está desvinculada de elementos de opressão e dominação, mesmos elementos presentes na formação de um sentimento nacional que se fortaleceu no século XIX com a conquista do Oeste, por exemplo.

Sendo assim, no segundo capítulo, intitulado **MASCULINIDADES, FAMÍLIA E O PESADELO AMERICANO**, foi discutida a questão das masculinidades do herói estadunidense e como o mesmo se relaciona com o âmbito privado e a questão familiar. As discussões sobre esse herói (e suas intersecções com a história do país e do cinema

estadunidense) são elementares para o entendimento do processo de construção da figura do “herói americano” no cinema, não distanciado de mitos e valores que fundaram a nação. Isso considerando a importância em discutir como um projeto de nação afeta todas as esferas, pública e privada (YUVAL-DAVIS, 2008); como afeta as noções de família e, inclusive, as violências perpetradas e legitimadas em relação àqueles que subvertem os ideais.

Para melhor compreensão da figura do “herói americano”, as influências das narrativas do Oeste na literatura policial da década de 1920 (SLOTKIN, 1992) foram abordadas, e as construções de ideal de masculinidade branca que posteriormente foi visto nessa literatura e no cinema *noir* (ABBOTT, 2002). Tais debates são relevantes na medida em que se percebe a presença de narrativas/mitos nacionais, o que é a nação e quem a representa, e demonstram que esses elementos vão além de histórias do oeste estadunidense (tanto literatura quanto cinema), impregnando a cultura em suas variadas expressões. Desta forma, o conceito de *City Boys*, de Robert Sklar (1992), foi importante para tal discussão, já que ele elabora semelhanças entre um tipo de masculinidade especificamente urbana surgida com os filmes de gângster, relacionando-a com a figura do *cowboy* dos filmes de *western*. A jornada do herói em um ambiente hostil, a maneira como reage às adversidades e como estabelece suas relações, nos falam também sobre como esse personagem afirma sua identidade enquanto homem.

Nesse capítulo abordo temas relativos à heteronormatividade e à família, todos imbricados na noção de “Sonho Americano”, nesse contexto dos Estados Unidos, posterior à Segunda Guerra Mundial. Noções como parentesco (RUBIN, 2006; BUTLER; 2003) e heterossexualidade compulsória (RICH, 1993) foram relevantes para melhor compreensão dessas personagens e como sua construção de gênero e sexualidade está intrinsecamente relacionada a um ideal de família. Entendendo também que essas noções de parentesco são utilizadas para legitimar noções de pureza racial. Assim como também discuto como muitos filmes *noir* tornam inatingível o ideal de família, ressaltando as destabilizações dos personagens ao tentarem alcançá-lo, o que transforma o sonho em pesadelo. Relevante afirmar que entendo o gênero como uma categoria relacional (YUVAL-DAVIS, 2008), pois não há como pensar as masculinidades sem entender como as feminilidades são construídas; logo, os personagens são analisados em relação às personagens mulheres.

Como afirmou Janey Place, “a atitude em relação às mulheres evidenciada no filme *noir* – isto é, medo da falta de estabilidade social, identidade e segurança – são reflexos de um

sentimento dominante da época” (1998, p. 50, tradução nossa)<sup>17</sup>, revelando estereótipos clássicos relativos à figura da mulher. Estereótipos esses que representam uma dicotomia, na qual de um lado temos a mulher caracterizada como ingênua, dócil e submissa e, de outro, a mulher que ousa desejar caminhos diferentes, aquela que no filme *noir* é representada pela *femme fatale*. Porém, reconhecer a existência dessa dicotomia não significa afirmar que as características dessas personagens se limitam a isso. Portanto, uma reflexão e análise mais apuradas serão necessárias para compreender melhor a complexidade de personagens como a *femme fatale*. Desta forma, alguns filmes tiveram cenas analisadas nesse capítulo, como “Pacto de Sangue”<sup>18</sup>, de Billy Wilder, para discutir a personagem da *femme fatale*, e “Almas em Suplício”<sup>19</sup>, de Michael Curtiz, para a discussão sobre família.

O filme *noir* “falou profundamente para a frustração, o desconforto e a alienação do pós-guerra. Mesmo que altamente estilizado visualmente, o *noir* é caracteristicamente realista, tanto que os filmes *noir* parecem captar alguma coisa do espírito do tempo do pós-guerra americano” (LEWIS, 2008, p. 201, tradução nossa)<sup>20</sup>. E um dos aspectos que marcam as desconstruções sociais, e que são um tema nos filmes *noir*, é a questão da família. Sendo assim, não é à toa que o conservadorismo estadunidense construiu, principalmente na década de 1950, um discurso do “sonho americano” unido à ideia de uma família normativa (formada por pai, mãe e filhos) vivendo a vida calma nos subúrbios.

Como afirmou a autora Sylvia Harvey, “pode-se enxergar a família como um microcosmo que contém dentro de si todos os padrões de dominação e submissão que caracterizam a sociedade no geral” (1998, p. 36, tradução nossa)<sup>21</sup>. A noção de família, assim como a apresentada pela autora, traz em si elementos normativos relativos à reprodução e à socialização da sexualidade limitada ao espaço familiar e ao amor romântico. No filme *noir*, a família não é um fim para o herói, e quando o é, o herói pode ser desafiado pelos próprios acontecimentos a vivenciar situações trágicas que o façam viver longe desse ideal, como em “Ato de Violência” (1949), de Fred Zinnemann e “Os Corruptos” (1953), de Fritz Lang.

Os padrões de dominação e submissão apresentados no seio de uma noção de família também produzem masculinidades e feminilidades normativas, assim como um espaço de

<sup>17</sup> *the attitude towards women evidenced in film noir - i.e., fear of loss of stability, identity and security - are reflective of the dominant feelings of the time.*

<sup>18</sup> *Double Indemnity*. Dir. Billy Wilder. Paramount Pictures, 1944.

<sup>19</sup> *Mildred Pierce*. Dir. Michael Curtiz. Warner Bros., 1945.

<sup>20</sup> (...) *spoke profoundly to postwar frustration, discomfort, and alienation. Though highly stylized visually, noir is characteristically realistic, so much so that noir films seem to capture something of the American postwar zeitgeist...*

<sup>21</sup> *we may see the family as a microcosm containing within itself all of the patterns of dominance and submission that characteristics of the larger society.*

estabilidade de normas. Os filmes *noir* representam uma sociedade desestabilizada, e a maneira como as mulheres e os homens são retratados nos falam muito sobre um desejo de manter uma ordem e de uma afirmação de um ideal de masculinidade, acompanhado de uma postura viril que tanto marcou o herói estadunidense na história do cinema.

No terceiro capítulo, intitulado ***I WANT TO BE SOMEBODY: MASCULINIDADES NA SELVA DE ASFALTO***, a discussão versa ainda sobre masculinidades e “sonho americano” – agora relacionados ao âmbito público: como esses heróis se relacionam com o espaço das cidades, das instituições, e da questão da busca pela felicidade. O capítulo apresenta as diferentes maneiras como o cinema *noir* abordou esses protagonistas homens em relação a esses temas mencionados, e de que maneiras responderam às pressões do pós-guerra.

No referido capítulo, a noção de “sonho americano” é relacionada com a “sensação de mal-estar” (BORDE; CHAUMETON, 2002) presente no cinema *noir*, no qual os personagens, de formas diferentes, se encontram em constante desconforto com sua vida, seu trabalho (ou falta de), e com as próprias possibilidades oferecidas pela sociedade do período. Nesse sentido, é possível falar de uma “crise da masculinidade”, em que esses personagens responderam de formas diferentes às pressões para legitimar um ideal de masculinidade.

Apresento as discussões sobre masculinidade em relação às cidades modernas e industriais, como Nova Iorque, às multidões desses centros urbanos, e a sensação de solidão e isolamento. Para tal, analisei cenas de filmes como “Força do Mal”<sup>22</sup>, de Abraham Polonsky, “Assassinos”<sup>23</sup>, de Richard Siodmak e “Curva do Destino”<sup>24</sup>, de Edgar Ullmer. Em muitos filmes *noir*, o mito da democracia americana é posto em questão pela incansável busca de algo que nunca se faz presente; pelo sentimento de insatisfação e frustração dos que não conseguem viver o sonho da casa, da família e do trabalho ideal. Essa questão recai na figura do homem enquanto provedor, ainda mais em um contexto de pós-guerra, nos filmes após 1945, nos quais o tema do reajuste dos veteranos é muito presente.

Filmes que são simbólicos de um sentimento de desesperança presente no pós-guerra relacionado aos principais valores que marcam a identidade nacional estadunidense, tendo o pessimismo como cerne de sua narrativa. Seus heróis, assim como todos os coadjuvantes da história, buscam algo relacionado a um ideal de “vida melhor” e nenhum deles atingirá esse propósito. Esse sentimento de desesperança foi discutido também em relação ao próprio

<sup>22</sup> *Force of Evil*. Dir. Abraham Polonsky. Enterprise Productions / Roberts Pictures Inc., 1948.

<sup>23</sup> *The Killers*. Dir. Robert Siodmak. Mark Hellinger, 1946.

<sup>24</sup> *Detour*. Dir. Edgar Ullmer. PRC, 1945.

visual de alguns filmes que, através do simbólico da luz e das sombras, constroem universos (a)morais, suspeitos e criminosos.

Os protagonistas dos filmes abordados são homens sem um lugar e vagam na esperança de encontrá-lo, mas nas narrativas existem sentenças pelas escolhas feitas por esses homens. Não existe lugar seguro no universo *noir* desses filmes, apenas o desejo da família e da casa que se perdem durante suas jornadas. Nesse sentido, “a busca pela felicidade” do parágrafo já mencionada na Declaração da Independência será um dos pontos relevantes para compreender essas narrativas, e de como os mesmos abordam esses temas muito caros à cultura estadunidense.

Ao tratar sobre alguns filmes do imediato pós-guerra, o autor Mike Chopra-Gant (2006) afirma que o foco na questão do sucesso e do individualismo são características do discurso estadunidense enquanto nação, e as mesmas se fazem presentes em muitos filmes. Relevante afirmar que mesmo que o foco da discussão seja os personagens masculinos e suas respectivas jornadas, as mulheres serão consideradas juntamente, na medida em que não há como pensar essas identidades de gênero de maneira isolada. Seja na figura da *femme fatale* ou de uma mulher mais domesticada, o filme *noir* possibilita uma ampla discussão sobre esses papéis de gênero na sociedade estadunidense moderna e capitalista, subvertendo e legitimando valores que são ressignificados pelo período, mas que são anteriores ao mesmo.

Em seu livro *More Than Night: Film Noir in its contexts*, James Naremore comenta que o movimento do cinema *noir* influenciou diretores da era posterior ao chamado Sistema de Estúdios<sup>25</sup>, referenciando elementos como figurino, cenário, estrutura da narrativa, linguagem etc. Essa afirmação me leva a pensar sobre uma influência que perdura e ainda está presente em obras atuais, e se constituiu como importante referencial para vários diretores e diretoras contemporâneos. Nesse sentido, uma discussão sobre as características do referido movimento e dos elementos constitutivos que balizam tais produções cinematográficas, demarcadoras das décadas de 1940 e 1950, não é uma discussão somente voltada para o passado. No caso desta proposta, considera-se o que esses filmes e seus personagens, que continuam a influenciar produções contemporâneas, podem nos dizer sobre a atualidade de tais questões referentes às questões de gêneros e aos estereótipos reproduzidos no cinema, assim como a própria relação do cinema estadunidense com a história de seu país ou a imagem que se tem sobre o mesmo.

---

<sup>25</sup> “Para o bem ou para o mal, o diretor de Hollywood é um homem do entretenimento: seu negócio é contar história. Em consequência disso, ele está atrelado a convenções e estereótipos, fórmulas e clichês, limitações que foram codificadas em gêneros específicos. Esse é o verdadeiro fundamento do *Studio system*” (SCORSESE; WILSON, 2004, p. 33). Segundo o autor Jon Lewis (2009), no padrão do Sistema de Estúdios, diretores e atores tinham contratos exclusivos, e cada estúdio possuía um estilo e tipo de filmes que seriam produzidos. Como, por exemplo, a MGM, que era conhecida por fazer musicais e a Warner, por fazer filmes de gângster.

## 2. SOBRE NARRATIVAS E O SONHO AMERICANO NO CINEMA E NA HISTÓRIA

Os mitos são narrativas fundamentais para a nação, como nos aponta Tamar Mayer (2005), e os mesmos são difundidos de várias formas, sendo a arte uma delas. Durante o século XX, o cinema teve grande participação na legitimação de certas visões sobre a nação estadunidense e seus cidadãos, principalmente sobre os valores que faziam parte do chamado “sonho americano”. Segundo Graeme Turner, “nós precisamos ter ciência de que os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou grupo de culturas irão encontrar seus caminhos para se inserirem nessas narrativas culturais onde possam ser reforçadas, criticadas, ou simplesmente reproduzidas”<sup>26</sup> (2003, p. 89, tradução nossa). Sendo assim, analisar essas narrativas compreende não somente entender como são elaboradas no universo do texto (neste caso, o filme), mas também como se relacionam com o contexto de produção.

Em suas discussões sobre teorias do imaginário, Gilbert Durand (2002) afirmou que o mito promove uma “narrativa histórica”, e que é necessário reconhecer o poder dessa narrativa não somente quando tratamos de obras intencionalmente ficcionais. Historiadores como Ray Raphael (2006), afirmam ainda que as mitologias (no caso desta pesquisa sobre a Revolução Americana) contribuíram para que certos valores fossem socialmente introjetados em épocas posteriores, como o chauvinismo, por exemplo. Nesse sentido, no século XX, o cinema pôde reimaginar certas narrativas sobre a nação, reapropriando-se delas e atualizando-as em outros contextos.

O termo “Sonho Americano” foi cunhado na década de 1930<sup>27</sup>, período posterior à queda da bolsa de valores de Nova Iorque. Este termo relaciona-se com a ideia de que o sucesso, a estabilidade financeira, a casa própria, oportunidades iguais estão ao alcance de todos os cidadãos (SAMUEL, 2012). Para Lawrence Samuel (2012), o sonho é uma “mitologia guia”, presente em todas as áreas do cotidiano, seja política, econômica e/ou educacional, e uma ideia carregada com os primeiros imigrantes no século XVII e formalizada nos documentos da Declaração da Independência e Constituição. Para autores como Samuel, o sonho pode ter significados variados dependendo da pessoa e de seu contexto. No período posterior à Segunda Guerra Mundial, esse ideal do sonho era sinônimo

---

<sup>26</sup> [...] *we need to be aware that the myths, beliefs, and practices preferred by a culture or a group of cultures will find their way into those cultures narratives where they can be reinforced, criticized, or simply reproduced.*

<sup>27</sup> Segundo Lawrence Samuel (2012), James Truslow Adams é o autor creditado como quem teria cunhado o termo *American Dream* (“Sonho Americano”), no ano de 1931.

de casa própria, trabalho e não ser empregado de ninguém. Encontra-se muito bem representado por inúmeros personagens do cinema estadunidense do período. Segundo Samuel, “é a devota crença de que amanhã pode e será melhor que hoje que melhor define o Sonho Americano”<sup>28</sup> (2012, p. 6, tradução nossa).

O objeto de análise desta tese é o cinema estadunidense do período posterior à Segunda Guerra Mundial, especificamente o cinema *noir*, denominado *historical film noir* por James Naremore (2008)<sup>29</sup>. Pode-se considerar que esses filmes trazem em si a mensagem de que “a esperança é uma ilusão”<sup>30</sup> (DIXON, 2009, p. 4, tradução nossa); sendo assim, o *noir* estaria no lado oposto ao “sonho”, sendo ele a representação do pesadelo daqueles que não alcançam o sucesso, como a casa própria e a estabilidade, encontrando no crime a única saída. Os filmes *noir*, que marcaram as décadas de 1940 e 1950, representaram um lado mais sombrio do cotidiano, principalmente das cidades estadunidenses, com personagens de caráter dúbio, envolvendo-se em atividades criminosas e apresentando homens e mulheres que não se encaixavam no que a sociedade do período entendia como ideal comportamental. O movimento do cinema *noir* trouxe questionamentos sobre alguns valores essenciais da constituição do que significava ser estadunidense, o que me levou a investigar como algumas dessas histórias e seus personagens dialogaram com certas narrativas construídas sobre os Estados Unidos da América, principalmente com essa narrativa do mito do “sonho americano”.

O cinema pode ser uma maneira de ressignificar o passado, refletir sobre o presente e sonhar com um futuro da nação. Durante as décadas de 1940 e 1950, muitos eventos e mudanças marcaram o país, e esses filmes, de uma forma ou de outra, dialogavam com questões específicas do período, também relacionadas com questões relativas ao passado e certas narrativas que foram socialmente perpetradas ao longo do tempo.

O cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas (BARROS, 2012, p. 67).

---

<sup>28</sup> *it is the devout belief that tomorrow can and will be better than today that best defines the American Dream.*

<sup>29</sup> Segundo Porfírio (2006), poucos filmes nas décadas de 1960 e 1970 trouxeram elementos dos filmes da fase histórica do *noir*, que ele chamou de “clássica”. No entanto, para o autor, foi somente na década de 1980 que houve uma ressurgência de filmes, influenciados diretamente pelo movimento das décadas de 1940 e 1950, o que ficou convencionado como *neo-noir*. Já para Eddie Muller (2016), o cinema *noir* nunca acabou, ele simplesmente mudou para a televisão, com séries como *Naked City* (1958-1963), *Johnny Staccato* (1959-1960) e *The Fugitive* (1963-1967).

<sup>30</sup> *that hope is an illusion*

A afirmação do historiador José d'Assunção Barros abarca discussões presentes no campo historiográfico desde a década de 1960. Quando afirma que o cinema é “produto da história”, remete a uma defesa já presente em historiadores como Marc Ferro, que foi o primeiro a articular a relação entre cinema e História no final da década de 1960<sup>31</sup>. Essa ideia parte do princípio de que não há como compreender um filme sem relacioná-lo com seu contexto de produção. Portanto, estudar o cinema como fonte não se trata de encontrar provas de como uma sociedade vivia. O cinema nos fala, sim, de como uma sociedade se imaginava ou se reinventava, e através da produção artística temos como dialogar com expressões individuais e coletivas que vão além do real, ao mesmo tempo em que se relacionam com ele.

Eduardo Morettin (2011) alerta para as maneiras como nos relacionamos com a fonte por parte de quem está analisando um objeto a partir do campo da História, na medida em que, em alguns casos, historiadora (ou historiador) se coloca como aquele que deve revelar um significado, a “realidade” contida no objeto ficcional. Morettin atenta para a existência de “tensões próprias” dentro de um filme, pois as mesmas podem ser lidas de formas diferentes, inclusive, opostas. Essa afirmação não somente fala da subjetividade daquele que lê a obra, mas também da potencialidade da obra ficcional enquanto fonte histórica. Uma busca por um significado único acarretaria não somente em uma visão mais empobrecida acerca de uma obra de arte, passível de múltiplas leituras, mas também pode revelar um olhar que nega certos debates que a obra propõe. Neste caso, me refiro a questões que giram em torno do debate sobre gêneros e sexualidades.

As discussões principais da tese referem-se às questões de gênero e as tensões que surgiram no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial e o retorno de muitos homens da guerra. Isso, pois as narrativas de muitos filmes *noir* apresentaram seu herói, homem branco e heterossexual, em um universo instável e inseguro, não somente em relação a trabalho e dinheiro, mas também às relações amorosas e familiares. Aliando, assim, a ideia de que a noção do “Sonho Americano” não escapa a noções normativas de gênero.

---

<sup>31</sup> Conforme Rafael Quinsani, “foi somente na década de 1970 que o impulso para os estudos e usos do cinema pelos historiadores começou a tomar corpo” (2015, p. 96), e isso se deve em parte à publicação do texto clássico de Marc Ferro, “O filme, uma contra-análise da sociedade?”, na mesma década. Em seu livro, *Cinema e História*, o historiador Ferro propõe discussões fundamentais para o campo dos estudos de cinema, mas, principalmente, para uma disciplina como a História, tão acostumada com o texto escrito. Nesse sentido, o autor ressalta a importância de ler as imagens e de compreender suas especificidades, diferentes das do texto escrito. É relevante mencionar o historiador Pierre Sorlin que no contexto da década de 1970 também criticou a insistência dos historiadores em trabalhar apenas com o texto escrito e ressaltou a importância de analisar imagens, assim como Ferro, apontando para a necessidade de uma discussão multidisciplinar. No livro *The Film in History: Restaging the Past* (1980), Pierre Sorlin critica os que não consideram importantes os elementos cinematográficos como a montagem, o som e a cor, afirmando que esses são tão importantes quanto o roteiro/texto.

O foco desta tese são as masculinidades, considerando não somente o fato de que esses filmes eram produzidos, dirigidos, escritos e protagonizados por homens, em sua grande maioria, mas também de como a discussão do lugar do homem na sociedade estadunidense, posterior à Segunda Guerra, era um debate do momento. Essas duas questões se entrelaçaram para possibilitar a discussão acerca de como os filmes, como objetos de investigação histórica, podem nos falar sobre algumas características e preocupações da sociedade em questão.

Para articular esses elementos ao debate sobre as narrativas, ficcionais e históricas, um fator importante para o entendimento dos processos e suas elaborações é a questão do tempo. Segundo Paul Ricoeur, “o tempo só se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (2010, p. 9). Desta forma, não há como pensar a experiência humana sem relacioná-la à produção de algum tipo de narrativa, seja de ficção ou histórica. Logo, a maneira como o autor articula a discussão sobre narrativa e tempo e sua estruturação é de interesse da proposta aqui desenvolvida, seja para a reflexão sobre a ficção cinematográfica e o universo diegético do filme, assim como para estabelecer relações com a História.

Para Wolfgang Iser (2013), produzir ficções faz parte do que constitui o humano, visto que as maneiras encontradas pelas sociedades para contar suas histórias podem revelar muito sobre sentimentos, anseios e preocupações presentes em um determinado período. Sendo assim, pode-se considerar que o cinema foi mais um dos suportes encontrados para dar vazão à necessidade humana de narrar, tendo como característica ser um meio tecnológico próprio das sociedades modernas do século XIX: “Longas metragens são narrativas – eles contam histórias”<sup>32</sup>, afirma Turner (2003, p. 78, tradução nossa). E ao estudar a fonte fílmica investigo também como as narrativas dos filmes em debate se estruturam para a reafirmação de certas ideias e valores. Sendo as discussões de gêneros o principal foco desta tese, a problematização acerca dos processos de elaboração dessas narrativas é fundamental para a compreensão dos modos como os discursos sobre homens e mulheres foram articulados: como interagem um com o outro, como resolvem seus conflitos, quem é punido (ou não) no final da história, o que isso pode transmitir ao espectador e qual discurso está sendo abordado pelo filme.

A proposta de Ricoeur, do entendimento da narrativa a partir da ideia de *Mimesis*, é fundamental para o estabelecimento de relações entre a fonte e o tempo histórico, a análise do texto em si e a compreensão do meu papel enquanto leitora dessas obras. Para o autor, a

---

<sup>32</sup> *feature films are narratives – they tell stories.*

*Mimesis* é “a representação da ação” (2010, p. 60), e esta não se constitui uma imitação, mas sim uma forma de organizar a ação em uma estrutura narrativa, que depois será lida por alguém. Desta forma, Ricoeur parte da ideia que a *Mimesis* possui três etapas, em que considera o elemento referencial da narrativa como *Mimesis* I, a narrativa em si (“agenciamento de fatos”) como *Mimesis* II e o ato da leitura como *Mimesis* III.

As análises da tese dialogam com a *Mimesis* I e a II, na medida em que se considera a relação entre a ação/história e como estes são transpostos para uma estrutura narrativa organizada em uma lógica temporal. A *Mimesis* III é o momento em que o/a leitor/a dá sentido à narrativa, que seria a “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (ibid., p. 132). Essas três etapas estão presentes na elaboração da minha compreensão sobre o discurso das narrativas ficcionais (*Mimesis* II) analisadas. Como apontou o autor, não há como analisar uma obra sem considerar os fatores da etapa I e III da *Mimesis*.

O estágio I da *Mimesis* representa um momento de pré-compreensão sobre “o agir humano”, e será nesse momento “que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (ibid., p. 112). A intriga consiste na organização dos fatos do que está sendo relatado em um esquema temporal, compondo o estágio da *Mimesis* II, caracterizado como o universo da ficção, espaço no qual os elementos da *Mimesis* I são estruturados como uma narrativa, construindo uma sequência temporal. Assim, a intriga funciona como uma mediadora na narrativa, de três modos diferentes: mediando o que ocorre individualmente e a história em geral, transformando “os incidentes em uma história”; agregando elementos diversos inseridos em uma mesma narrativa; e, por último, quando acontecimentos/episódios são articulados, tomando a forma de uma história, o que Ricoeur denomina os “caracteres temporais”. Independentemente do tipo de narrativa analisado, esses três pontos realçados pelo autor caracterizam uma estrutura que, quando identificada, contribui para que possamos identificar as “brechas”/lacunas na sua construção.

A maneira como uma história é concluída nos possibilita a percepção dessa como um todo (RICOEUR, 2010); e no caso dos filmes estudados, é uma das chaves para o entendimento de como o discurso da narrativa legitima-se. O conflito “é o motor de uma obra dramática” (LAVADIER, 2013, p. 31), e no cinema *noir* ele é normalmente focado no protagonista homem, que se vê diante de uma situação que necessita resolver.

As análises do objeto histórico da tese levarão em conta, principalmente, a possível exploração de temas palpáveis à realidade do período através da imaginação na forma de ficção, na busca por compreender a complexidade com a qual as obras ficcionais dialogaram

com seu tempo. Desde historiadores como Marc Ferro, há um reconhecimento da relevância da ficção para a História, pois “para Ferro, a oposição entre ficção e documentário, baseada na sua relação com o real, deve ser matizada, pois ambos informam uma “realidade social” de natureza diversa” (MORETTIN, 2011, p. 49). Porém, apesar desse entendimento da ficção dialogando com a sociedade que a produz, ainda é mantida uma dicotomia entre o que é real e o que é ficção, ao mesmo tempo em que, ao opor ficção a documentário, deixa-se de se pensar nos elementos ficcionais em filmes documentais. Esses entrelaçamentos contribuem para complexificar a leitura do objeto ficcional e de sua relação com seu contexto de produção.

A ficção, nesse caso o cinema, “se move entre o real e o imaginário” (ISER, 2013, p. 51), e produz seu discurso com elementos “identificáveis da realidade”, como nos lembra Wolfgang Iser, rompendo estruturas ou barreiras desse real. Ao mesmo tempo em que esse ficcional conecta-se àquilo que não pode ser tocado, mesmo assim também é histórico<sup>33</sup>:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois evidentemente há no texto ficcional muita realidade que não deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional (ISER, 2014, p. 32).

O cinema, mesmo ao registrar (ou tentar) a realidade, é também “gerador de emoções e sonhos” (MORIN, 2014, p. 25), e esses sentimentos podem ser matéria de discussão. Como afirmou Iser (2014), se nos ativermos na oposição entre realidade e ficção, as dimensões da realidade “de ordem sentimental e emocional” não serão reconhecidas. No caso do objeto de estudo desta tese, o cinema *noir* foi considerado, por muitos autores, a revelação de muitos sentimentos de uma época, seja medo, ansiedade e/ou pessimismo. Não considero o *noir* como revelador de um sentimento generalizado do período, mas é válido notar sua presença considerável.

Considerando o acima exposto, além do período histórico, entendo a relevância em primeiramente compreender o cinema *noir* ponderando sua relação com seu contexto cinematográfico, no caso, entender de que maneira o Sistema de Estúdios influenciou na produção cinematográfica do período. Segundo Naremore, “qualquer história adequada sobre

---

<sup>33</sup> De acordo com Edgar Morin (2014), nos curtas dos irmãos Lumière, do final do século XIX, prevalecia um desejo pela representação do real e do cotidiano, pois o cinematógrafo registrava as imagens que eram reproduzidas em tempo cronológico. Ao longo dos anos, houve um afastamento dessa ambição inicial, e o francês George Méliès é um diretor lembrado por Morin, marcante nesse momento de experimentação, seja com a utilização de trucagens e/ou a presença de temas fantásticos em seus curtas. A questão que defendo é que, em ambos os casos, existem elementos ficcionais, como afirmou Morin, independente se no primeiro existe o desejo do registro de uma situação banal do cotidiano.

o *Noir* nos Estados Unidos, portanto, precisa focar ou pelo menos reconhecer muitas coisas além da Hollywood nos anos 1940 e 1950”<sup>34</sup> (2008, p.38, tradução nossa), e essa foi minha intenção ao relacionar o *noir* com a história estadunidense e seu cinema, focando nas discussões sobre masculinidades, “sonho americano” e nação.

Quando Marc Ferro afirmou que o filme era um agente da história, ele apresentou sua compreensão do poder social do cinema para sociedades repletas de imagens. A consideração do cinema como um objeto que faz parte da memória de uma sociedade, que dialoga com todos os âmbitos da mesma, levou o historiador a afirmar que “[o] filme ajuda assim na constituição de uma contra-história não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições” (FERRO, 2010, p. 11).

Com base em tal afirmação, é possível considerar também a ideia de Homi Bhabha (1998) de uma contra-narrativa da nação, pois, segundo o autor, esta encontra brechas nos discursos fechados das narrativas nacionais, proporcionando o entendimento da constituição das nações, seus discursos e interesses formadores. Creio que considerar o cinema *noir* como um rompimento com os valores estadunidenses não seria correto; em vez disso, considero importante buscar as possíveis brechas apresentadas pelos discursos de muitos desses filmes e suas reverberações, sendo esse um dos objetivos desta tese.

Em tempos atuais, de discursos nostálgicos sobre uma nação imaginada, faz-se relevante debater a quem serve esse olhar para o passado. Em muitos momentos na história estadunidense, tais discursos se fizeram presentes, inclusive no contexto aqui estudado. Sendo assim, é válido debater a relação entre cinema e História, tendo em mente que a sétima arte é um meio potente para a atualização dessas narrativas, assim como para o entendimento da relação entre ficção e realidade, discussão frequente nos estudos históricos relacionados às imagens. Como afirmou Mike Chopra-Gant, a maneira como foram representados os principais mitos “que estruturam o sentido dos Estados Unidos de si próprio nos filmes de Hollywood mais populares do início do pós-guerra revelam um imperativo muito mais forte para celebrar e revigorar atitudes, valores e mitos tradicionais”<sup>35</sup> (2006, p. 62, tradução nossa). Nesse sentido, as discussões encaminhadas neste capítulo visam uma maior compreensão acerca da estruturação de narrativas fílmicas e suas relações com a História, refletindo sobre o lugar do cinema *noir* no contexto de celebração desses mitos.

---

<sup>34</sup> *any proper history of noir in American therefore needs to address or at least acknowledge many things besides Hollywood in the 1940s and 1950s.*

<sup>35</sup> *that structure America's sense of itself in Hollywood's most popular early postwar films reveals a far stronger imperative to celebrate and reinvigorate traditional attitudes and values, traditional myths.*

## 2.1 O Sistema de Estúdios e a moralidade estadunidense;

Conforme Jon Lewis (2008), o cinema foi uma parte importante na vida das cidades estadunidenses, no início do século XX. E ao falar sobre esse começo de Hollywood, é essencial que se aborde a questão do Sistema de Estúdios<sup>36</sup>, que tomou forma no início da década de 1920 e entrou em decadência no final de 1950 (SCHATZ, 1996), junto com o filme *noir*. Considerando que o foco das análises fílmicas aqui desenvolvidas é a discussão de gêneros, compreender a censura exercida pelo sistema na primeira metade do século XX torna-se relevante para se entender como os discursos sobre gêneros e sexualidades eram controlados no conteúdo dos filmes. Logo, os filmes precisam ser problematizados não somente em relação ao contexto geral dos Estados Unidos, mas também ao contexto da indústria cinematográfica e às pressões de grupos conservadores, inclusive no período posterior à Guerra. Segundo Douglas Gomery (1998), é importante estudar o cinema estadunidense como uma indústria, além de considerar outros elementos como estética, tecnologia e ideologia, visto que o entendimento da organização de Hollywood encaminha à compreensão dos objetivos norteadores de muitas decisões das empresas que integravam o Sistema, visando o lucro, principalmente. Tais considerações podem proporcionar um retrato mais rico das produções, e um entendimento da complexa imbricação entre narrativas ficcionais e narrativas nacionais.

Há registros de censura no cinema estadunidense desde o final do século XIX (LEWIS, 2008). No entanto, foi somente a partir da década de 1920, devido aos contínuos escândalos protagonizados por suas estrelas, que surgiu um movimento organizado para controle das produções cinematográficas. Conforme Lewis, até o final da década, a maioria das cidades e Estados já tinham seus comitês de censura, o que era um problema para os estúdios, já que não havia um consenso entre o que seria ou não censurado. E a grande

---

<sup>36</sup> Segundo o autor Thomas Schatz (1996), existem três elementos cruciais para as produções cinematográficas produzidas nos estúdios de Hollywood: o orçamento, as estrelas envolvidas no filme e o gênero. Esses fatores acompanharam as inúmeras produções de diferentes estúdios, sejam os considerados *majors* (Paramount, MGM, Fox - que no final da década de 1930 se tornou a 20th Century Fox -, Warner e RKO) que produziam os filmes de maiores orçamentos, eram donos de cinemas onde poderiam passar sua própria produção e tinham acesso a tecnologias mais caras, como os *minors* (Universal, Columbia e United Artists). Cada estúdio acabou destacando-se por certas marcas de estilo e tipos de filmes, como no início da década de 1930, quando tínhamos os filmes de gângster produzidos pela Warner e os filmes de horror produzidos pela Universal. Porém, as características do Sistema de Estúdio foram muito além das marcas em seus próprios filmes, mas estendeu-se ao controle das produções e de quem trabalha para eles.

preocupação, nesse caso, referia-se aos lucros e aos problemas que isso acarretaria para os estúdios caso tivessem que montar um filme diferente para cada região.

O controle das produções cinematográficas desde o início do século, seus debates e representações de temas e sujeitos são dados que nos falam sobre como o cinema era considerado um modo de construção e legitimação de uma imagem de nação, discutindo sobre história e valores, e de apresentação desses ideais para outros lugares do mundo. Desde as primeiras exhibições para o público, “houve pedidos de censura ou banimento. Uma preocupação chave desde esse momento era com quem ia ao cinema (imigrantes e outros de classes baixas) e qual efeito os filmes poderiam ter nessas pessoas”<sup>37</sup> (LEWIS, 2008, p. 24, tradução nossa). Corroborando com essa ideia, Harry Benshoff e Sean Griffin (2006) destacam que, na primeira metade do século XX, as salas de cinemas também eram consideradas lugares de “vícios e amoralidades”, por serem lugares frequentados por casais.

A preocupação com as narrativas apresentadas nas salas de cinema tem um teor moralista, que se refere também à sexualidade e aos comportamentos sociais de forma geral. E é válido apontar que o controle desses espaços (ou tentativa de), reflete a postura de grupos específicos, como o *Legion of Decency*<sup>38</sup>, na década de 1930, e não da sociedade como um todo. Conforme Lewis, “a Igreja Católica interpretou um papel significativo nas atividades de censura, especialmente nos mercados urbanos mais lucrativos da nação”<sup>39</sup> (2008, p. 117, tradução nossa), considerando que muitos católicos viviam em centros urbanos e isso afetaria o lucro dos filmes, caso a Igreja os condenasse.

A busca por moralizar o cinema foi institucionalizada no ano de 1922, quando foi formada a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Os estúdios desejavam duas coisas com a MPPDA: “modernizar a indústria (na maioria das vezes controlando a força de trabalho, especialmente seus trabalhadores do alto escalão: as estrelas dos filmes) e estabelecer boa relação com o público através do monitoramento do conteúdo dos filmes americanos”<sup>40</sup> (LEWIS, 2008, p. 44, tradução nossa). No contexto do início da década de 1920, as estrelas de cinema<sup>41</sup> já eram elementos fundamentais para a propaganda

---

<sup>37</sup> *there were calls to censor or ban them. A key concern early on was who went to the movies (immigrants and others from the lower classes) and what effect the movies might have on them.*

<sup>38</sup> Um grupo católico formado em 1933 que fazia sua própria classificação dos filmes (LEWIS, 2008).

<sup>39</sup> *the Catholic church played a significant role in censorship activities, especially in nation's most lucrative urban markets.*

<sup>40</sup> *modernize the industry (mostly by controlling the labor force, especially its highest-profile laborers: its movie stars) and establish good public relations by monitoring the content of American movies.*

<sup>41</sup> O elemento da estrela de cinema foi e ainda é relevante quando tratamos principalmente do chamado cinema hollywoodiano (não somente da primeira metade do século XX). Segundo Jeremy Butler (1998), uma das primeiras estrelas teria sido Florence Lawrence, atriz conhecida como *Biograph Girl* por causa de seus filmes

dos estúdios; e como corrobora Lewis, elas não são apenas importantes para a venda dos filmes, mas constituem a própria identidade dos estúdios. Ao mesmo tempo, as estrelas também chamavam atenção dos tablóides e vários escândalos emergiram na mídia; logo, os estúdios precisavam encontrar maneiras de controlar a mídia negativa, e a MPPDA surgiu nesse momento<sup>42</sup>, contemplando essas questões.

Outro fator presente nas práticas da MPPDA foi o controle do conteúdo dos filmes, que culminou na efetivação do *Production Code* (Código de Produção) em 1934, mais conhecido como Código Hays. E tal discussão é relevante para a discussão aqui apresentada, na medida em que o controle do conteúdo tinha um teor moral, sendo que entre as preocupações constavam as questões relacionadas a gêneros e sexualidades permeando a maioria dos tópicos, assim como a religião e a discussão sobre sentimentos nacionais. A partir da leitura do Código é possível traçar relações entre esses temas e o entendimento de como todas as ideias se imbricam para formar imagens sobre o país e seus cidadãos.

O Código de Produção efetivado no ano de 1934 foi criado em 1930 por um padre jesuíta e um jornalista católico<sup>43</sup>, que listaram as principais preocupações da censura que nortearia Hollywood por mais de trinta anos (LEWIS, 2008). Havia no Código 12 áreas<sup>44</sup> de preocupações, boa parte refletindo que o principal foco era a moral (SCHTAZ, 1999), motivando assim a preocupação com as cenas de sexo entre os personagens, a nudez e, inclusive, palavras que não poderiam ser ditas, por serem consideradas vulgares ou obscenas. É válido lembrar que falar mal de religião e da nação também era proibido, sendo que “cada estúdio deveria enviar seus roteiros, testes de figurino, publicidade, e filmes finalizados para o *Production Code Administration* para aprovação” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 29, tradução nossa)<sup>45</sup>.

---

feitos pela *American Biograph*. No decorrer da década de 1910, atores e atrizes já eram marcas diferenciais em um filme e aos poucos as estrelas se tornaram mercadoria para os estúdios em que trabalhavam.

<sup>42</sup> Conforme Jon Lewis (2008), em 1922, os estúdios já estipulavam *morality clauses* (cláusulas morais) nos contratos, os mesmos funcionando como um mecanismo de controle na vida de atores e atrizes. Em caso de escândalos, os estúdios poderiam encerrar o contrato.

<sup>43</sup> Padre Daniel A. Lord e Martin Quigley, respectivamente.

<sup>44</sup> “Crimes contra a Lei” em que foi instituída a punição para aqueles que cometiam atos criminosos; “Sexo”, que se referia a questões como traição, sedução e perversão sexual; “Vulgaridade”, “Obscenidade”, “Profanidade”, que se relacionava a palavras que foram proibidas como *whore*, *damn* e *pansy*; “Figurino”, que proibia a representação de nudez ou roupas que revelavam muito do corpo; “Danças”, nas quais não poderiam acontecer momentos sensuais entre dois personagens; “Religião”, que referenciava ao respeito às religiões; “Locação”, que tinha um interesse específico em como os quartos eram representados (um casal dormia em camas separadas, por exemplo); “Sentimentos nacionais”, em que o tratamento dado à bandeira e ao país deveriam ser observados, assim como o respeito a outras nacionalidades e nações; “Títulos”, nos nomes dos filmes não poderia haver nada vulgar e, por último, “Sujeitos repelentes”, que fala sobre a representação de sujeitos considerados não normais ou monstruosidades e que deveriam ser tratados com “bom gosto”, como afirmado pelo Código. (LEWIS, 2008)

<sup>45</sup> *each studio would submit their scripts, wardrobe tests, publicity, and finished films to the Production Code Administration for approval.*

O Código Hays ficou vigente até a década de 1960, demarcando a produção do cinema *noir* e influenciando o que poderia ou não ser apresentado nas telas. Considerando que os filmes *noir* lidam com sujeitos que cometem crimes, agem de forma considerada amoral e transgridem as regras sociais, é relevante considerar as orientações do Código e suas influências na representação de personagens transgressores e suas respectivas punições.

Essas são características fundamentais para a compreensão do cinema hollywoodiano do período. E, no caso do pós-guerra, é importante adicionar a influência da Guerra Fria e suas ameaças a Hollywood através do *House of Un-American Activities* (HUAC)<sup>46</sup>, que acarretou não somente em muitas demissões, mas também na busca pela identificação de mensagens comunistas nos filmes, o que também se pode caracterizar como uma causa moralista. Partindo de um entendimento do gênero enquanto discurso (BUTLER, 2003), esses são fatores relevantes para compreendermos de que modo as instituições por trás das produções fílmicas do período reiteravam certas formas de representar homens e mulheres, e de que como essas representações estavam alinhadas a um ideal de nação.

Nesta tese, abordo o cinema *noir* sob uma perspectiva histórica, ponderando acerca de suas contribuições para uma discussão sobre alguns pontos da história e da cultura estadunidense, relacionando certos temas abordados por um grupo específico de filmes, do cinema *noir*, com a nação e seus valores. Sendo assim, e considerando que o foco das análises está centrado no protagonista homem branco e de como performa sua masculinidade, entendo relevante relacionar a postura de muitos dos protagonistas com os valores intrínsecos à cultura estadunidense, que não são estranhas ao próprio cinema hollywoodiano. Acredito que há muito para ser debatido sobre a relação desses filmes com o período em questão, e de suas representatividades, seja de um tipo de sentimento referente à nação, seja das relações sociais e afetivas entre homens e mulheres no período. Porém, acredito também na possibilidade de ampliarmos nosso olhar, entendendo o *noir* como representativo de temas que estavam presentes na sociedade americana desde há muito tempo.

Como afirmou Ray Raphael (2006), o século XIX foi fundamental para a elaboração de certas narrativas míticas de heróis, líderes e lutas, que acarretariam valores relativos ao entendimento de “nação” e ao que representa o “ser americano”: “A formação do sentido de

---

<sup>46</sup> Com o propósito de investigar uma influência comunista em Hollywood, no ano de 1947, esse comitê intimou dezenove funcionários dos estúdios. Desses dezenove, dez foram chamados para depor e ficaram conhecidos como *Hollywood Ten* (Lewis, 2008). Tanto esse pequeno grupo como outros foram afetados pelo clima político de perseguição da Guerra Fria que atingiu o meio cinematográfico. E em relação específica ao filme *noir*, o autor Michel Misse afirmou que: “Alguns dos principais escritores, roteiristas e diretores do filme *noir* serão presos pelo macarthismo (Hammett, Trumbo, Maltz, Dmytryk), constrangidos ao exílio (John Berry, Jules Dassin, Joseph Losey) ou inscritos numa “lista negra” que os deixaram sem emprego durante um largo tempo” (2013, p. 146).

nacionalidade dos Estados Unidos dependeu da criação do mito de superioridade do homem branco<sup>47</sup>, corroboram Andrew Light e William Chaloupka (2002, p. 333, tradução nossa). Essa celebração do homem branco que vence o ambiente hostil foi renovada por gerações através da oralidade e da literatura e, durante o século XX, também através do cinema. Um dos gêneros que mais romantizaram o passado estadunidense foi o *western*, que contribuiu para a formação de uma ideia sobre a história do país, mitificando a conquista do Oeste, sua paisagem e seus personagens, assim como a ideia do *cowboy* redentor e a do indígena inimigo<sup>48</sup>. Nesse sentido, refletir sobre as masculinidades e suas representações no cinema *noir*, referindo-se aos protagonistas, implica discutir sobre a masculinidade do homem branco<sup>49</sup>, e como essa identidade não se apresenta como superior apenas em relação a mulheres, mas também em relação a outros homens não brancos.

O autor Jon Lewis (2008) afirmou que um dos elementos presentes em muitos filmes de *western* é a relação do homem com a sociedade e que esta seria uma problemática presente no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, principalmente considerando o retorno dos homens à vida civil, as mudanças que lá encontraram e a dificuldade de adaptação. “Em filmes de *western*, o público de homens encontrou um tributo nostálgico por uma época passada em que os assuntos eram resolvidos de acordo com um código estritamente masculino”<sup>50</sup> (LEWIS, 2008, p. 248, tradução nossa). O cinema *noir* abordou essas discussões e com bastante frequência colocou seus protagonistas em confronto com um ideal impossível de ser alcançado em meio a um ambiente hostil, que no caso dos filmes estudados foram as grandes cidades (na maioria dos casos).

## 2.2 Sobre a definição de cinema *noir*;

Segundo Mike Chopra-Gant, os filmes *noir* não eram os grandes sucessos de público do período e, por isso, não devem ser tomados como prova de um estado do espírito social.

---

<sup>47</sup> *The formation of the American sense of nationhood was dependent on the creation of the myth of white male superiority.*

<sup>48</sup> Segundo Jon Lewis (2008), a maior parte dos *westerns*, alguns dirigidos por John Ford, são problemáticos em suas representações sobre os nativos estadunidenses. E o filme de Ford “Nos Tempos da Diligência” (1939) é um marco na representação do indígena como selvagem, sendo também o primeiro *western* filmado na região do *Monument Valley* e que consagra a primeira parceria com o ator John Wayne. Na parceria entre os dois, os personagens interpretados pelo ator seriam representados como homens solitários em suas jornadas no “Oeste mítico e meritocrático” (COUSINS, 2013, p. 172) imaginado por Ford.

<sup>49</sup> O primeiro filme *noir* protagonizado por um homem negro se chama “Homens em Fúrias” (*Odds Against Tomorrow*) de 1958, dirigido por Robert Wise. Nesse filme, o racismo é o principal conflito entre os personagens. Discussões impensáveis nos filmes do imediato pós-guerra.

<sup>50</sup> *In movie westerns male filmgoers found a nostalgic tribute to a bygone era in which matters were solved according to a strict masculine code.*

Em contrapartida, os filmes mais populares do pós-guerra eram aqueles que “celebravam os valores tradicionais estadunidenses”<sup>51</sup> (CHOPRA-GRANT, 2006, p. 27, tradução nossa), expressando um clima otimista referente à situação do país no momento. A ideia de uma sociedade democrática, com valores individualistas do *self-made man*, transmitiam a sensação de que os Estados Unidos eram uma terra de oportunidades, na qual os que trabalhassem duro atingiriam seus objetivos. De acordo com Samuel (2012), esses ideais que compunham o sonho estavam muito presentes na construção de narrativas produzidas por Hollywood. No entanto, o cinema *noir* incorpora o “Sonho Americano” em suas narrativas de modo peculiar, contando histórias daqueles que não conseguem atingir seus objetivos e que, em um momento de desespero, podem agir de maneira amoral e criminosa.

Chopra-Gant entende que o imediato pós-guerra nos Estados Unidos não se resume a um único sentimento, e que existem contradições e diferenças ideológicas nos filmes produzidos em Hollywood, no período aqui estudado. Nesse sentido, um viés possível é o de entender algumas dessas produções como críticas à sociedade e aos mitos que a estruturam.

Os filmes *noir* na década de 1940 estabeleceram outra relação com os valores e com a história desse país, mesmo em um momento de crescimento econômico. Como afirmou Wheeler Dixon (2009), no universo *noir*, o presente é ruim e o futuro será pior. O protagonista normalmente não tem uma casa, um lugar que o proteja de certas realidades e a relação nostálgica com o passado é de promessas não realizadas. Aquele homem que trabalhou muito, que foi à guerra, encontra-se desolado por não realizar o que lhe foi prometido. Logo, a definição do cinema *noir* parte de uma concepção coletiva desses filmes, e de como um número considerável de produções do período é portador de uma outra narrativa sobre os ideais estadunidenses.

Discutindo sobre filmes como “Dr. Mabuse, o Jogador” (1922), de Fritz Lang, Kracauer (1966) os caracteriza como “um documento de seu tempo”<sup>52</sup>. O autor compreende a importância desses filmes para entender um aspecto da sociedade do período, mesmo que estes não sejam baseados em histórias verídicas. Ele proporciona assim um diálogo entre a ficção e o contexto histórico, estipulando uma relação entre a narrativa e a estética desses filmes com componentes sociais do contexto posterior à Primeira Guerra Mundial, na Alemanha. Sendo assim, discussões de autores como Kracauer são de interesse para a tese na medida em que complexificam o debate entre cinema e história, problematizando os elementos emocionais das narrativas e o que elas nos falam sobre determinado contexto

---

<sup>51</sup> *celebrate traditional American values.*

<sup>52</sup> *a document of its time.*

histórico. Sendo assim, mesmo que a definição do filme *noir* ainda seja alvo de debates constantes entre seus estudiosos, entendendo o cinema *noir* como um movimento, assim como destacam Robert Porfírio (2013) e Janey Place (2007).

De acordo com Porfírio, um movimento caracteriza-se como “uma classe de fenômenos tipicamente mais restrita para um dado contexto social e um período temporal”<sup>53</sup> (2013, p. 18, tradução nossa), sendo a mesma postura de Place (2007) ao afirmar que os movimentos ocorrem em períodos específicos que respondem a questões específicas de dado contexto. Para a autora, esses filmes “expressam uma coerência entre elementos temáticos e formais, o que os tornam particularmente expressivos daqueles tempos”<sup>54</sup> (PLACE, 2007, p. 49, tradução nossa). Essa afirmação vai ao encontro da proposta de análise, a partir da qual discuto tanto a questão textual como visual dos filmes, relacionada ao seu período histórico. Embora os filmes analisados sejam diferentes, é possível encontrar elementos que os colocam em diálogo, podendo “revelar” algumas preocupações relevantes para a sociedade em debate.

Os primeiros debates sobre o *Noir* surgiram na França, especificamente num texto<sup>55</sup> de 1946, do crítico francês Nino Frank (1999), no qual o autor utiliza o termo filme *noir* para descrever filmes estadunidenses chegados aos cinemas franceses naquele momento. Segundo Raymond Borde e Etienne Chaumeton (2002), no verão de 1946, no período de julho a agosto, cinco filmes americanos estrearam nos cinemas franceses: “Relíquia Macabra”<sup>56</sup> (1941), de John Huston; “Laura”<sup>57</sup> (1944), de Otto Preminger; “Até a Vista, Querida”<sup>58</sup> (1944), de Edward Dmytryk; “Pacto de Sangue” (1944), de Billy Wilder e “Um Retrato de Mulher”<sup>59</sup> (1944), de Fritz Lang<sup>60</sup>. James Naremore, referindo-se, principalmente, aos quatro primeiros, afirmou que “esses filmes tornar-se-iam membros prototípicos de uma categoria

<sup>53</sup> *a class of phenomena typically more restricted to a given social context and temporal period.*

<sup>54</sup> *express a consistency of both thematic and formal elements which makes them particularly expressive of those times.*

<sup>55</sup> Este artigo publicado com o título original de *Un Nouveau Genre 'Policier': l'Aventure Criminelle* na *L'Écran Français*, em agosto de 1946.

<sup>56</sup> *The Maltese Falcon*. Dir. John Huston. Warner Bros., 1941.

<sup>57</sup> *Laura*. Dir. Otto Preminger. 20th Century Fox, 1944.

<sup>58</sup> *Murder, My Sweet*. Dir. Edward Dmytryk. RKO, 1944.

<sup>59</sup> *The Woman in the Window*. Dir. Fritz Lang. Christie Corporation / International Pictures, 1944.

<sup>60</sup> Devido à guerra, os críticos franceses ficaram sem saber sobre os filmes produzidos em Hollywood, assim como os diretores que estavam fazendo sucesso no momento. Em meses posteriores, estrearam, nas salas de cinema francesas, os filmes “Alma Torturada” (*This Gun For Hire*, 1942), de Frank Tuttle; “Assassinos” (*The Killers*, 1946), de Robert Siodmak; “A Dama do Lago” (*The Lady in the Lake*, 1946), de Robert Montgomery; “Gilda” (*Gilda*, 1946), de Charles Vidor e “À Beira do Abismo” (*The Big Sleep*, 1946), de Howard Hawks (BORDE; CHAUMETON, 2002). As estreias de filmes estadunidenses, na França, não se resumiram a filmes classificados como *noir*. Segundo Marc Cousins (2013), longas, como “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, “Pérfida” (*The Little Foxes*, 1941) e “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de William Wyller, também estrearam no mesmo período de julho de 1946.

emergente...”<sup>61</sup> (NAREMORE, 1998, p. 13, tradução nossa), destacando os personagens, seja o detetive particular ou a *femme fatale*, a exploração dos temas, o modo de retratar o ambiente urbano e a violência, a estética dos filmes e o debate sobre a corrupção dos indivíduos em busca de ideais falidos.

Ainda segundo o autor, o termo *Noir* foi pensado como uma referência à *série noire*, lançada por Marcel Duhamel, em 1945, através da editora Gallimard, com romances policiais estadunidenses no formato *paperback*<sup>62</sup>, que posteriormente foram adaptados para as telas de cinema (como é o caso dos quatro filmes citados acima). No entanto, “o termo filme *noir* foi de fato empregado por escritores franceses no final da década de 1930”<sup>63</sup> (ibid., p. 15, tradução nossa) ao tratar de filmes que também se situavam na cidade e lidavam com personagens em crise.

Antes da Segunda Guerra Mundial, havia na França um público cativo para filmes estadunidenses que retratavam o crime como tema e também para livros de ficção policial. No entanto, quando a Alemanha ocupou o país, em 1940, foi proibida a importação do cinema produzido nos Estados Unidos, somente sendo retomada no período posterior ao final da guerra (BUSS, 2001). A importância do cinema (não somente nacional) na vida cultural francesa<sup>64</sup>, que incluía cineclubes e jornais, foi relevante como contexto para a percepção dos filmes estadunidenses enquanto obras de arte e não apenas entretenimento (NAREMORE, 2002).

Por mais que Alain Silver (2006) afirme, genericamente, que todos concordam que a duração do *noir* começou em 1941, com o filme “Relíquia Macabra”, até 1958, com “A Marca da Maldade”<sup>65</sup>, existem posturas que diferem do autor. Richard Dyer (2002) aponta “A Morte Num Beijo”<sup>66</sup>, de 1955, como o último *noir* da era clássica e a autora Sheri Bisen (2005) entende que “Pacto de Sangue” (1944) foi o primeiro *noir*. Podem ser questões pontuais, e não tão importantes, como coloca Paul Duncan (2015), mas elas demonstram que

---

<sup>61</sup> *these films would become the prototypical members of an emergent category...*

<sup>62</sup> No contexto estadunidense, os *paperbacks* baratos chegaram ao mercado durante a década de 1940, facilitando a compra dos estúdios de materiais para adaptação cinematográfica (BORDWELL, 2017).

<sup>63</sup> *the term film noir had in fact been employed by French writers of the late 1930s.*

<sup>64</sup> No livro *Cinefilia*, de Antoine de Baecque (2010), o autor apresenta uma relação específica do público francês (particularmente, o parisiense) com o cinema e o que essa prática significava para a recepção dos filmes. Segundo o autor, a cinefilia compreende uma necessidade de continuar a experiência do cinema após o filme, através da conversa e também da escrita. E ele apresenta como isso foi uma marca para o público francês. Antoine de Baecque (2010) apresenta dados importantes para essa discussão, como a questão da implantação de cineclubes entre as décadas de 1940 e 1960, na França, a presença de revistas de cinema e a influência política e cultural, que atravessavam essas atividades. A prática da cinefilia possibilitou também entender os filmes em um contexto (cultural) e não como objetos isolados.

<sup>65</sup> *Touch of Evil*. Dir. Orson Welles. Universal International Pictures, 1958.

<sup>66</sup> *Kiss Me Deadly*. Dir. Robert Aldrich. Parklane Pictures Inc, 1955.

existem formas diferentes de entender esses filmes, mesmo todos possuindo características comuns que retratam personagens corrompidos, vivendo em uma sociedade violenta.

Foi apenas no ano de 1955 que seria lançado o primeiro livro crítico sobre o filme *noir*, o *Panorama of American Film Noir*, escrito pelos franceses Raymond Borde e Etienne Chaumeton. O livro “teve uma perspectiva única, sendo não meramente o primeiro, mas também o único estudo escrito sobre filme *noir* contemporâneo ao período clássico”<sup>67</sup> (SILVER, 2006, p. 11, tradução nossa). Nesse primeiro estudo, os autores afirmaram que “será a presença do crime que dá ao filme *noir* sua marca mais distintiva”<sup>68</sup> (BORDE; CHAUMETON, 2002, p. 5, tradução nossa), sendo a morte uma parte fundamental do mundo *noir*.

O crime é um dos pontos principais do filme *noir*; e o universo dos personagens está relacionado com acontecimentos como assassinato e assalto, sendo a estética uma forma de representar esses universos violentos e amorais, que acompanham os personagens em suas jornadas. Os filmes considerados *noir* normalmente começam com um crime ou o mesmo sendo vislumbrado para a resolução de um conflito inicial, sendo a narrativa encaminhada para a sua resolução, na forma de punição para os autores do crime.

O filme *noir* é influenciado pela literatura policial estadunidense da década de 1920, renovando um gênero estabelecido desde o século XIX, que é marcado por detetives circulando em meios aristocratas e descobrindo o crime a partir da análise intelectual dos fatos. Os detetives de autores como Dashiell Hammett são diferentes de tipos intelectuais como Hercule Poirot<sup>69</sup>, no que diz respeito a sua postura perante o crime, as cidades, as mulheres etc., representando assim também outro tipo de masculinidade. Esse modelo foi legitimado no cinema a partir da década de 1940, e muito do que vemos nos filmes desse período deve-se a essa literatura, seja em relação à caracterização dos personagens, assim como cenários, figurinos e, até mesmo, o tipo de linguagem (NAREMORE, 1998).

Dashiell Hammett foi um dos autores que criou a figura do detetive “linha dura” (*tough detective*), em contrapartida aos detetives de Poe e Conan Doyle (NAREMORE, 1998). A maneira como esse personagem se comporta frente ao crime, sendo intuitivo e violento quando necessário, e as relações que estabelece durante a história, são pontos principais que interessam à discussão ora entabulada. Sua postura, diferente do detetive intelectual que deduz pela racionalidade, caracteriza-se por suas ações. A postura de

---

<sup>67</sup> *The original edition of Panorama du Film Noir Américain had a unique perspective being not merely the first but also the only study of film noir written contemporaneously with the classic period.*

<sup>68</sup> *It's the presence of crime that gives film noir its most distinctive stamp.*

<sup>69</sup> Detetive criado pela autora inglesa Agatha Christie.

personagens como Sam Spade, detetive no romance *The Maltese Falcon*, fala sobre um homem viril e invulnerável. Quando a terceira adaptação do romance foi lançada, em 1941, o Sam Spade, interpretado por Humphrey Bogart, representava um ideal de masculinidade.

Destaco tais questões como significativas para a tese defendida, pois a feminista bell hooks (2004), em seu livro *The Will to Change: Men, Masculinity and Love*, aborda a importância das discussões sobre masculinidades no meio feminista, afirmando que elas são fundamentais para entendermos, de maneira mais complexa, a sociedade em que vivemos e os meios pelos quais os privilégios agem sobre as mesmas – não somente referente ao sexo, mas também à sexualidade, à raça e outras questões. “Simplesmente rotulá-los como opressores e dispensá-los significa que nunca vamos dar voz às lacunas em nosso entendimento ou falar sobre a masculinidade de maneiras complexas”<sup>70</sup>, afirma Hooks (2004, p. XIV, tradução nossa).

Nesse sentido, e retomando Judith Butler, destaca-se necessária a compreensão de que esses discursos sobre normatividade de gênero, reiterados cotidianamente sobre diferentes formas, possuem lacunas e, ao encontrá-las, podemos efetivamente refletir sobre outras possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades. Portanto, é necessário desconstruir o modelo de masculinidade que foi naturalizada pelas sociedades Ocidentais e capitalistas, o do homem de ação, que pratica violência quando entende necessário e que pouco expressa seus sentimentos. É possível notar esse modelo na figura do protagonista de muitos filmes hollywoodianos, e tal discussão é relevante para que possamos entender as masculinidades de forma plural.

A posição masculina de privilégio deve ser pensada não somente como sendo uma questão que se refere somente aos homens, enquanto sexo, mas também é uma questão relacionada à raça e à etnia. Sendo assim, não é possível pensar os gêneros sem refletir sobre essas outras relações que os atravessam, ainda mais quando a discussão se vincula a uma sociedade como a estadunidense, que constantemente revive seu passado como ponto de referência, seja na questão dos gêneros, assim como nas relações que também envolvem trabalho e família. Como Tomaz Tadeu da Silva (2014) afirma, as ideias de diferença e exclusão acompanham as naturalizações de identidades construídas enquanto naturais; logo, aprofundar discussões acerca do *noir* como um movimento influenciador de pensamentos e comportamentos é importante para reflexões relativas aos gêneros.

---

<sup>70</sup> *to simply label them as oppressors and dismiss them meant we never had to give voice to the gaps in our understanding or to talk about maleness in complex ways.*

### 2.3 As narrativas nacionais e a masculinidade do homem estadunidense;

Com o intuito de melhor compreender as masculinidades no contexto do cinema hollywoodiano e suas relações com as narrativas nacionais, entendo importante ter em mente a noção de que qualquer ideal se refere à afirmação de um discurso, e não de uma natureza. Conforme Connell (2015), Hollywood representa continuamente homens que precisam provar sua masculinidade através da violência, especialmente a física. Esse discurso sobre uma masculinidade ligada à violência dialoga diretamente com uma construção histórica da masculinidade na idade moderna e como os Estados Unidos herdou essas noções em suas narrativas nacionais, na maneira em que elevou certos eventos de sua história e construiu seus heróis.

“Os filmes são ferramentas poderosas para manipular fatos, informações e imagens que frequentemente afetam percepções, crenças e atitudes direcionadas ao tema apresentado” (COLEMAN, 2019, p. 22); portanto, é necessário considerar a participação dos meios de comunicação na formação de identidades (SHOHAT; STAM, 2006). Nesse sentido é sempre relevante entendermos o ponto de vista do qual a narrativa é posicionada. No caso de filmes estadunidenses, principalmente do período estudado, apontar para o fato de que em sua grande maioria a perspectiva é masculina, heterossexual e branca.

O cinema é um excelente meio para que certos discursos sobre gêneros e sexualidades sejam reiterados, ainda mais no caso de um cinema controlado como o de Hollywood, no período investigado. Os filmes inseridos nesse contexto institucional geralmente reproduzem uma visão patriarcal da mulher, como produto do olhar de fantasias masculinas e suas ansiedades (MACCABE, 2004); assim como representam os personagens homens a partir de ideais normativos de masculinidade.

Na maioria das vezes, a masculinidade não precisa ser discutida. O que é trazido à atenção é a segurança nacional, ou lucro corporativo, ou os valores familiares, ou a verdadeira religião, ou a liberdade individual, ou a competição internacional, ou a eficiência econômica<sup>71</sup> (CONNEL, 2015, p. 213, tradução nossa).

Portanto, de acordo com o autor, pensar as masculinidades de maneira crítica em relação à História é compreender que no discurso canônico, principalmente, sobre os eventos

---

<sup>71</sup> *Most of the time masculinity need not to be thematized at all. What is brought to attention is national security, or corporate profit, or family values, or true religion, or individual freedom, or international competitiveness, or economic efficiency.*

históricos que ocorreram, em que os homens normalmente eram/são os protagonistas, as noções de masculinidade normativa estavam presentes, mas eram vistas apenas como um comportamento normal.

Desta forma, torna-se necessário relativizar a presença quase ubíqua de homens nessas narrativas, como se fossem o motor dos acontecimentos e das histórias, ficcionais ou não. Assim como questionar que tipo de homem é elevado ao posto de herói e reconhecimento. “A figura do herói é central ao imaginário cultural do masculino no Ocidente”<sup>72</sup> (CONNELL, 2015, p. 213, tradução nossa). E esse imaginário, principalmente na Idade Moderna, está relacionado ao eurocentrismo, ao colonialismo e ao imperialismo.

... a história de Colombo é crucial para o eurocentrismo, não apenas porque ele foi uma figura seminal no processo do colonialismo, mas também porque versões idealizadas de sua história serviram para iniciar geração após geração no paradigma colonial. É através da narrativa totêmica de Colombo que se introduzem os conceitos de “descoberta” e “Novo Mundo”, além da própria ideia de história para muitas crianças da América do Norte e outros lugares. Grande parte dos livros didáticos, incluindo alguns bem recentes, descreve Colombo como um homem forte, disciplinado, religioso, corajoso e audaz” (SHOHAT; STAM, 2006, p.100).

Essas formas de idealizar figuras como Colombo também aconteceram em adaptações cinematográficas, durante o século XX, atualizando certas ideias sobre o período da colonização na América. A figura do homem branco heterossexual é legitimada como herói nas narrativas nacionais. No caso dos Estados Unidos, eles são mencionados para falar dos que desbravaram um território hostil, lutaram pela sua independência e em nome da democracia. Essa identidade masculina é afirmada em relação a sujeitos não brancos (negros, índios e imigrantes), também mulheres, e seu ideal é defendido através da violência.

Nós não podemos entender a conexão da masculinidade com a violência em um nível individual sem compreender que também tem uma conexão global. Masculinidades europeias / americanas estão profundamente implicadas na violência através da qual europeus / americanos se tornaram dominantes<sup>73</sup> (CONNELL, 2015, p. 186, tradução nossa).

Essa relação com a violência sempre foi marcante nas narrativas cinematográficas estadunidenses, como representantes de um modelo normativo de masculinidade. Elas se

---

<sup>72</sup> *The figure of the hero is central to the Western cultural imagery of the masculine.*

<sup>73</sup> *We cannot understand the connection of masculinity and violence at a personal level without understanding that it is also a global connection. European / American masculinities were deeply implicated in the world-wide violence through which European / American became dominant.*

encontram presentes nos *westerns*, nos filmes de aventura imperialista<sup>74</sup>, nos filmes de *gângsteres*, cinema *noir* e, posteriormente, no cinema da Nova Hollywood e em atualizações desse modelo nos filmes de ação da década de 1980. No entanto, segundo Connell (2015), não se pode entender a masculinidade como um modelo único e marcado pela violência, mesmo que a maioria dos homens acabe por performar essa “masculinidade patriarcal”, como defende bell hooks (2004).

“Homens de ação e força eram a encarnação de nossa cultura”<sup>75</sup> (RUSSO, 1987, p. 5, tradução nossa), e tal afirmação corrobora a visão do sociólogo Michael Kimmel (2013), que apontou o ideal do *self-made man* como uma das principais características da masculinidade estadunidense. Nesse sentido é possível notar a relação de um certo tipo de homem com o passado do país e valores reiterados nas narrativas nacionais. No pós-guerra, o olhar nostálgico se torna mais presente, estimulado pelo contexto das mudanças sociais sofridas, aguardando os veteranos em seu retorno. Sendo assim, muitos dos filmes da época, não somente do *noir*, podem ser entendidos como representação das ansiedades frente àqueles que transgredissem as normas de gênero e sexualidade.

Ao discutir-se o cinema produzido em Hollywood, deve-se entender que os discursos de muitos dos filmes compactuam com os valores que impregnam as narrativas da nação Estados Unidos e de um suposto passado em comum. Isso, pois a identidade nacional estadunidense está diretamente relacionada a uma noção de superioridade racial. No processo da construção da nação há uma celebração do homem branco e do domínio que exerceu sobre outros, sendo isso intensificado com as representações ficcionais da conquista do Oeste (LIGHT; CHAOUPIKA, 2000, tradução nossa), como já abordado anteriormente.

Tais entrelaçamentos narrativos nos discursos hollywoodianos se justificam no entendimento de que “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2014, p. 11). E esse é outro ponto relevante para problematizações acerca das masculinidades, do filme *noir* e da figura do herói nos filmes estadunidenses, de maneira geral, nesse período da

---

<sup>74</sup> Como afirmou Shohat e Stam, “o cinema uniu narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador” (2006, p. 159). Em aventuras que apresentavam o empreendimento da colonização (europeu e estadunidense) sob um viés positivo e representando os nativos como selvagens. Robin Coleman destacou que durante a década de 1930, e nos anos posteriores, “os filmes continuaram com sua obsessão de homens brancos em terras estrangeiras conquistando lugares “sombrios” e seus habitantes “escuros” (2019, p. 102), sendo “King Kong” (1933), dirigido por Merian C. Cooper, um exemplo disso. Um elemento importante disso é a representação da mulher branca como *damsel in distress* (“donzela em apuros”), como alguém que deve ser defendida e protegida ao longo de todo o filme, como a personagem de Fay Wray no já mencionado “King Kong”.

<sup>75</sup> *Men of action and strength were the embodiment of our culture.*

primeira metade do século XX, visto que “na América, o homem intocável emocionalmente nasceu do mito popular do *cowboy* americano. Ele é um andarilho, um espírito livre”<sup>76</sup> (DUNCAN, 2000, p. 9), um homem que não se abala frente à violência que comete.

Nos filmes do gênero *western*, essas questões podem se apresentar de maneira mais explícita, mas é possível também perceber em outros filmes, como no próprio *noir*. O herói do cinema estadunidense, branco, tem sua masculinidade calcada na violência e na conquista. A conquista do Oeste, em relação ao acontecimento histórico, acabou no século XIX. Entretanto, a atualização do discurso, que tem a mesma como um dos mitos de fundação da nação e do homem estadunidense, foi legitimada durante o século XX de diferentes maneiras. Reiterando a ideia do mito como um promotor da narrativa histórica (DURAND, 2002).

Assim sendo, ao olhar para o passado estadunidense, faz-se importante retornar ao marco da Revolução Americana, no final do século XVIII, devido a um dos documentos mais relevantes para debates sobre a identidade estadunidense e seus principais valores, ou seja, a Declaração de Independência, assinada em 1776. Isso porque o texto da Declaração foi associado ao “que significa ser um americano” (ARMITAGE, 2011, p. 16), contendo elementos que marcaram de forma indelével a cultura estadunidense; perpetuando, ao longo da história, o que se entende como “sonho americano”. Como destaca Cal Jillson (2004), as ideias principais do credo estadunidense são liberdade, igualdade e oportunidade, e estas se encontram presentes no documento de Independência<sup>77</sup>.

Durante o século XIX, antes da invenção da fotografia e do cinema, a pintura era a expressão artística utilizada para a atualização das gloriosas histórias do passado estadunidense, assim como representações de grandes eventos, batalhas e heróis do período de formação dos EUA. Como afirmou Edward Said, “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (2011, p. 34). E, no caso desta tese, colabora para o entendimento de como essas narrativas serviram ao período em questão e também aos vindouros. Tais pinturas foram utilizadas em livros de história e didáticos, e continuaram sendo reproduzidas durante gerações, servindo para “... formar uma “lembrança” coletiva da Revolução, e postas na tela muito depois de a guerra acabar, tornaram-se símbolos nacionais” (RAPHAEL, 2006, p. 16).

---

<sup>76</sup> *In America, the emotionally untouchable man was born in the popular myth of the American cowboy. He is a wanderer, a free spirit.*

<sup>77</sup> Segundo Joseph Ellis (2000), documentos como a Constituição (1788) serviram também como um modo de dar sentido de união às pessoas (imigrantes europeus) que viviam espalhadas pelo território estadunidense. Conforme o autor, o termo *americans* (“americanos”) surge como um epíteto e foi inicialmente utilizada pelos ingleses, de forma pejorativa, para identificar o povo da colônia. Essas pessoas eram vistas com um status inferior às que moravam na Europa.

O “ícone do americanismo” (ARMITAGE, 2011) somente seria celebrado como tal no início do século XIX, contexto de nacionalismo crescente no país e da construção de símbolos nacionais (RAPHAEL, 2006). Segundo Armitage (2011), a Declaração da Independência tornou-se um símbolo nacional após a guerra de 1812<sup>78</sup>, e foi “na segunda década do século XIX, que os norte-americanos começaram a enaltecer os signatários da Declaração da Independência” (RAPHAEL, 2006, p. 146).

Ray Raphael apresenta como exemplo de pintura ufanista, a do artista neoclássico John Trumbull, na qual foi imortalizada a assinatura da Declaração pelas figuras dos chamados Pais Fundadores, que na época também foram temas de várias biografias. Segundo o historiador, muitas das histórias sobre o período foram contadas durante o século XIX, focadas muitas vezes em feitos individuais e supostamente heroicos de figuras que seriam o símbolo da defesa de certos ideais<sup>79</sup>.

Figura 1 – John Trumbull, *Declaration of Independence*, óleo sobre tela, 1817-18,<sup>80</sup>



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Declaration\\_of\\_Independence\\_\(Trumbull\)#/media/File:Declaration\\_of\\_Independence\\_\(1819\),\\_by\\_John\\_Trumbull.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Declaration_of_Independence_(Trumbull)#/media/File:Declaration_of_Independence_(1819),_by_John_Trumbull.jpg)

<sup>78</sup> “As primeiras impressões e reimpressões do documento foram produzidas para exibição em prédios oficiais em 1817” (ARMITAGE, 2011, p. 81).

<sup>79</sup> Segundo Jean B. Elshtain (1995), o nacionalismo estadunidense foi uma “construção histórica” que se firmou com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, já que até aquele momento as identidades locais e regionais se sobrepunham a um sentimento nacional de união federal.

<sup>80</sup> Na pintura, entre os que estão de pé, encontram-se as figuras conhecidas dos “pais fundadores” como John Adams, Thomas Jefferson e Benjamin Franklin. Esta obra integra a coleção do Capitólio dos Estados Unidos, localizado na cidade de Washington.

No ano de 1817, o pintor John Trumbull recebeu um pedido do Congresso para pintar uma tela comemorativa sobre a assinatura da Declaração da Independência (Figura 1), sendo esse quadro uma das expressões visuais mais marcantes sobre o processo revolucionário, “ainda que não tenha havido nenhuma cerimônia de assinatura da Declaração de 4 de julho” (RAPHAEL, 2006, p. 17). Corroborando com a discussão, o historiador Gordon Wood afirma que a arte neoclássica, que marcou o estilo de Trumbull e de outros, “não se apoiava no gênio do artista ou na novidade da criação, mas sim no efeito da obra artística sobre o público ou o espectador individual” (2013, p. 128). Logo, é possível considerar esse estilo como uma forma de expressar visualmente o “espírito republicano”<sup>81</sup>. Sendo assim, “A tradição oral e a imaginação artística preencheram as lacunas deixadas pela documentação incompleta e seletiva” (RAPHAEL, 2006, p. 17), o que resultou em narrativas, muitas vezes fabricadas, que serviram para enaltecer figuras e eventos da Revolução Americana, transmitindo certos valores sobre o que significava ser ou não estadunidense.

No segundo parágrafo da Declaração de Independência, documento que começou a ser celebrado na segunda década do século XIX, consta: “Consideramos estas verdades evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, que são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, entre os quais estão a vida, a liberdade e a busca da felicidade”<sup>82</sup>. Esse trecho da Declaração, principalmente, ainda é muito referenciado politicamente, com ênfase nas palavras que apelam ao credo americano (ARMITAGE, 2011) já referido anteriormente.

Ao analisarmos os ideais marcantes do documento da Declaração, percebe-se que se relacionam aos mitos de democracia, sociedade sem classe, de uma terra de oportunidades, em que o sucesso dependerá do esforço individual (CHOPRA-GANT, 2006). Os direitos são inalienáveis, mas sua garantia depende do empenho individual, destacando assim o valor de uma sociedade marcada pela meritocracia e pelo individualismo. No entanto, é válido questionarmos quem tem o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade.

---

<sup>81</sup> Segundo Ray Raphael (2006), as duas representações pictóricas mais influentes sobre o período revolucionário feitas no século XIX foram as pinturas de Trumbull e *Washington Crossing the Delaware*, de Emanuel Leutze, datada de 1851. Outro exemplo visual que se refere ao enaltecimento da figura dos Pais Fundadores é a pintura *Benjamin Franklin Drawing Electricity from the Sky*, de Benjamin West, datada de 1816. Essas representações visuais dos Pais Fundadores não foram uma novidade apenas do século XIX, já que no período posterior à Revolução inúmeros retratos de George Washington foram pintados, incluindo *Landsowne*, de 1796, pintada por Gilbert Stuart, representando o general da Revolução e o primeiro presidente do país em tamanho real.

<sup>82</sup> “No Congresso, 4 de julho de 1776: Declaração dos Representantes dos Estados Unidos da América, reunidos em Congresso Geral” In ARMITAGE, David. Declaração de Independência: Uma História Global. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 139-143.

A construção de uma narrativa de um “passado em comum” (RAPHAEL, 2006), formador de uma “identidade coletiva da nação” (CARVALHO, 2003), tem como consequência apagamentos. A autora Nira Yuval-Davis (2008) afirmou que o “mito de uma origem comum” produz uma imagem homogênea da nação. Desta forma, as discussões do historiador Benedict Anderson (2008, p. 34) são de relevante consideração, já que ele conceitua a nação como uma “comunidade imaginada”, destacando que, independentemente de qualquer exclusão ou opressão, “sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal”. Ou seja, esses são importantes contributos para o debate acerca dos silenciamentos dessa “comunidade imaginada”, pois além de contribuir para a construção das “margens” e dos sujeitos que lá habitam, também constroem a identidade daqueles que representam essa comunidade, que, no caso dos Estados Unidos, são os homens brancos e heterossexuais, heróis da nação, e que também se tornariam heróis da ficção.

É relevante afirmar que o discurso que constrói essas “comunidades imaginadas” tem como base “identidades essencialistas” (BHABHA, 1998), o que não significa que a vida das pessoas corresponda a essas visões. Existem situações e sujeitos que colocam esses discursos em questão, inclusive por meio de outras narrativas, ou contranarrativas, apresentando a pluralidade que uma narrativa nacional dominante deseja apagar.

O projeto nacional previsto na Declaração foi pensado por homens e as “hierarquias patriarcais tornaram-se a fundação da nação tanto quanto a fundação do gênero e da sexualidade”<sup>83</sup> (MAYER, 2005, p. 18, tradução nossa). Neste sentido, Homi Bhabha (2000, p. 1, tradução nossa) aponta para a ambivalência da ideia de nação, “entre a linguagem daqueles que a escrevem e a vida daqueles que a vivem”<sup>84</sup>. Se os mitos de origem e seus heróis são importantes para a formação das identidades nacionais, como nos afirmou José Murilo de Carvalho (2003), é relevante questionar para quem esses discursos são direcionados, e de que maneira essas narrativas são legitimadas. Assim como quem não é contemplado por esses discursos. E na busca de melhor compreender o cinema *noir* e seu contexto, essas são questões essenciais, visto que o herói da maioria desses filmes é um homem branco e heterossexual.

O cinema como parte do “ato de escrever a nação” (BHABHA, 1998) ajudou a criar uma imagem sobre os Estados Unidos da América, e quem teve o domínio dessa escrita foram homens brancos e ricos. O fator ideológico não deve ser o único a ser considerado, pois o

---

<sup>83</sup> *patriarchal hierarchies have become the foundation of the nation as much as the foundation of both gender and sexuality.*

<sup>84</sup> *the language of those who write of it and the lives of those who live it.*

dinheiro tinha (e tem) um papel importante nas decisões dos estúdios, mas é um elemento significativo a ser considerado. No caso de um dos gêneros mais representativos do cinema de Hollywood, o *western* “nos permite ter como experiência uma sensação do domínio histórico dos brancos no tempo e no espaço”<sup>85</sup> (DYER, 1997, p. 36, tradução nossa). Retratando uma época marcada pelo domínio do homem branco em relação à terra, às mulheres, aos negros e aos indígenas, essa narrativa do Oeste também parte do “sonho americano”, colaborando tanto para a construção do ideal de mulher e feminilidade, assim como para o de masculinidade, o mesmo que também seria explorado na ficção, no caso aqui investigado, fílmica, durante o século XX. O mito da fronteira, legitimado em termos historiográficos pelo historiador Frederick Jackson Turner, no século XIX, teve um papel importante nas atualizações desses discursos, relacionando a construção de uma nação à noção de quem era o homem verdadeiramente estadunidense:

O verdadeiro *homo americanus* é aquele que refez suas fortunas e seu caráter através da emigração, assentando-se em novas e ricas terras, e estabelecendo uma posição política que o opõe tanto aos índios e à Europa, ao bárbaro do Novo Mundo e à aristocracia do Velho (AVILA, 2006, p. 98).

As palavras de Arthur Lima de Avila colaboram para o entendimento da ideia de regeneração correlata ao processo de conquista das terras supostamente inabitadas, sendo um dos fatores a influenciar o Mito da Fronteira. “A fronteira é a linha de Americanização mais rápida e efetiva. A *wilderness* domina o colono”<sup>86</sup> (1921, p.2, tradução nossa), afirmou Frederick J. Turner. Esse homem branco, pioneiro, se tornou “americano” ao vencer um ambiente considerado hostil, através da violência, conquistou um espaço que não era seu, e conforme o autor, é um modelo que se afasta à aristocracia intelectual do Velho Mundo. Esse movimento produziu um estilo de masculinidade presente nas representações do herói branco do cinema estadunidense, sendo o cowboy uma das figuras mais clássicas desse modelo. Temos aí as referências para a ideia de um homem que enfrenta o ambiente hostil, caracterizado pela virilidade, constituindo uma masculinidade marcada pela potência física, moral e sexual (COURTINE, 2013), controlando o que está a sua volta, inclusive, as mulheres.

Essa é uma visão idealizada sobre o que representa ser homem na sociedade, um discurso que materializa corpos e constrói subjetividades que não podem se mostrar vulneráveis, resultando em frustrações quando algo não está sob seu controle. Desta forma, o

<sup>85</sup> *allows us to experience a sense of white historical mastery of time and space.*

<sup>86</sup> *The frontier is the line of most rapid and effective Americanization. The wilderness masters the colonist.*

cinema da década de 1940, através do que Frank Krutnik (1991) chamou de *tough thriller*, representou esse ideal de masculinidade e apresentou em circunstâncias diversas o que acontece quando esses homens se veem impotentes diante de certas situações e relações.

#### **2.4 Os *City Boys* e um modelo ideal de masculinidade;**

Em 1972, Paul Schrader escreveu o artigo *Notes on Film Noir*<sup>87</sup>, defendendo a ideia de que com o filme *noir* o cinema ousou enxergar a vida na sociedade estadunidense sob um ponto de vista mais pessimista e negativo. Contudo, cabe ressaltar que o autor identifica o *noir* como um movimento com contornos mais específicos, não definidos por elementos como cenário e conflitos narrativos, “mas sim pelas qualidades mais sutis de tom e humor”<sup>88</sup> (SCHRADER, 2006, p. 53, tradução nossa).

Na era clássica do *noir*, a grande maioria dos filmes era classificada como *thriller* e/ou policial, porém temos exemplos de melodramas e *westerns* que também foram classificados como *noir*. Logo, se a existência de um crime é um fator fundamental, o mesmo não basta como definidor do movimento. Porém, a maneira através da qual o mesmo é representado no filme, o envolvimento dos personagens no labirinto dos conflitos, representa uma complexidade existencial que fala sobre “o tom e o humor” ao qual Schrader se refere.

Partindo dos pressupostos apresentados por Schrader, é que muitos autores elencaram o filme “Relíquia Macabra” (1941), dirigido por John Huston, como o primeiro filme *noir*. A defesa de Schrader do filme *noir* caracterizado mais pelo “tom e humor”, fica mais clara, no meu entendimento, se relacionada ao termo “atmosfera de horror” utilizado por Siegfried Kracauer, ao analisar “O Gabinete do Dr. Caligari”, e Lotte Eisner (1985) ao debater sobre a obra de F.W. Murnau. Sendo assim, entendo o elemento “atmosfera” como crucial para a noção de *noir* defendida na tese, ou seja, a representação simbólica de um pesadelo, caracterizando um universo sob constante ameaças, no qual transitam os personagens.

---

<sup>87</sup> Originalmente publicado na revista *Film Comment*, em 1972. O interesse da época pelo filme *noir*, segundo o autor, tinha relação com filmes feitos naquele contexto, histórias que também enxergavam os Estados Unidos sob uma luz pessimista. Nesse sentido, é válido apontar a influência que cinema *noir* teve na geração chamada de Nova Hollywood, em produções como “O Poderoso Chefão” (1972), de Francis Ford Coppola; “Chinatown” (1974), de Roman Polanski e “Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese. Filmes que também abordavam a questão da violência e do urbano sob uma ótica pessimista, dialogando com questões próprias do período.

<sup>88</sup> *but rather by the more subtle qualities of tone and mood.*

A criação da referida “atmosfera” envolve inúmeros elementos, assim como os cenários, os enquadramentos das cenas, as lentes utilizadas, dentre outros<sup>89</sup>, os quais são considerados na abordagem da narrativa cinematográfica, já que “narrativa refere-se a estratégias, códigos e convenções (incluindo *mise-en-scène* e iluminação) empregadas para organizar uma história”<sup>90</sup> (HAYWARD, 2001, p. 256, tradução nossa). Entretanto, é importante ressaltar que embora as produções *noir* não sejam como alguns filmes do Expressionismo Alemão, que representam o mundo inteiramente sob a perspectiva do protagonista, a subjetividade também é um foco privilegiado (KRUTNIK, 1991). Logo, considerando a discussão proposta, o *noir* é um objeto fascinante para uma investigação acerca de como os homens convivem com suas angústias e anseios. Nesse sentido, o chamado *tough thriller* relaciona-se ao posicionamento do protagonista, na maioria homens, diante do conflito apresentado no início da obra, pois “a motivação do personagem move a história junto”<sup>91</sup> (HAYWARD, 2001, p. 256, tradução nossa), sendo “Relíquia Macabra”, de Huston, considerado o primeiro dos *tough thriller* produzido no período.

Na primeira cena de “Relíquia Macabra”, o detetive particular Sam Spade (interpretado por Humphrey Bogart) é apresentado em seu escritório atendendo uma cliente, e algumas de suas características comportamentais já ficam claras: ele não é facilmente impressionável, não expressa emoções, e mesmo que tenha se interessado pela mulher, ele a olha como um objeto de desejo. No texto de Andre Bazin sobre Humphrey Bogart, ele afirma que houve um “triunfo, através do ator, da interiorização e da ambiguidade” (2014, p. 277), como atributos da personalidade do personagem. A “interiorização” é uma das principais características do herói cinematográfico americano, como se expressar sentimento (com exceção da raiva) fosse algo incompatível à masculinidade. Já a “ambiguidade” comportamental pode ser exemplificada através da figura do detetive particular, assim como outros personagens do *noir*, que não deixam claras suas intenções até o final do filme, implicando, inclusive, na disposição em burlar a lei para obter o que desejam.

Não ter controle sobre o funcionamento do mundo é o credo do *Noir* (MULLER, 1998), e o que resta para o protagonista são as escolhas que ele irá fazer diante da realidade. De acordo com Eddie Muller, os dois principais motivos para a perdição do protagonista é o

---

<sup>89</sup> A autora Lotte Eisner (1985) assinala a “função dramaturgica” dos cenários, como a presença de corredores, escadas e espelhos que falam sobre o estado mental do personagem ou representam o universo que o mesmo habita. Muitos desses artifícios podem ser percebidos em inúmeros filmes *noir*.

<sup>90</sup> *narrative refers to the strategies, codes and conventions (including mise-en-scène and lighting) employed to organize a story.*

<sup>91</sup> *the motivation of the character moves the story along.*

dinheiro fácil (“Força do Mal”<sup>92</sup>, 1948) e mulheres (“Almas Perversas”<sup>93</sup>, 1945), ou os dois (“Assassinos”<sup>94</sup>, 1946). Fatores esses que caracterizam muitas das histórias no período histórico do filme *noir*, e ainda se fazem presentes na influência do *noir* em filmes contemporâneos; entretanto, em “Relíquia Macabra”, isso não acontece.

Durante todo o filme, Sam Spade não se deixa seduzir por nada, nem dinheiro ou mulheres. Em nenhuma cena expressa qualquer tipo de vulnerabilidade, e algumas vezes age com violência para conseguir o que quer ou escapar de alguma situação. Ele é o ideal de masculinidade, representativo da potência viril, um tipo raro de personagem nos filmes considerados *noir* (KRUTNIK, 1991), pois, diferente de Spade, os heróis do pós-guerra lidam com a frustração em não atingir o ideal e em certos filmes escolhem trilhar o caminho do crime para resolver seus conflitos.

“Só há uma emoção que o patriarcado valoriza quando expressada por um homem: essa emoção é a raiva”<sup>95</sup> (HOOKS, 2004, p. 7, tradução nossa), e ela representa mais uma postura de agressividade, do que a expressão de um sentimento de injustiça. E, como afirmou o Kimmel (2013), a violência é considerada um modo de meninos resolverem seus conflitos, resultando num ciclo de mais violência, alimentado pela raiva, e a tentativa de provar uma masculinidade que não é impotente nem vulnerável. Se essa é uma discussão ainda atual, como corroboram Hooks e Kimmel, isso se deve à presença desses elementos na cultura estadunidense, influenciando o modo como se vê os homens, e de como eles devem se relacionar consigo, com os outros e com o mundo. Nas produções fílmicas estadunidenses, principalmente as voltadas para o público masculino, os personagens apresentam como característica a introspecção e a violência.

A ideia de que essa é a natureza dos homens está presente na cultura estadunidense (CONNELL, 2015), a partir de um entendimento do sexo como pré-discursivo. No entanto, a partir das discussões de Butler (2003), é possível compreender que tal concepção integra discursos de estruturas binárias, com ideais normativos de gênero e sexualidade, em contraposição à ideia de que “masculinidade e feminilidade são conceitos relacionais, os quais têm significados em relação um ao outro, como uma demarcação social e oposição cultural”<sup>96</sup> (CONNELL, 2015, p. 43, tradução nossa). Sendo assim, a construção dos personagens

<sup>92</sup> *Force of Evil*. Dir. Abraham Polonsky. Enterprise Productions / Roberts Pictures Inc, 1948.

<sup>93</sup> *Scarlet Street*. Dir. Fritz Lang. Fritz Lang Productions / Walter Wang Productions, 1945.

<sup>94</sup> *The Killers*. Dir. Robert Siodmak. Mark Hellinger Productions / Universal Pictures, 1946.

<sup>95</sup> *There is only one emotion that patriarchy values when expressed by men; that emotion is anger.*

<sup>96</sup> *masculinity and femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and cultural opposition.*

abordados e a legitimação de suas identidades de gênero estão acompanhadas daquilo que não são.

Traços desse tipo de masculinidade nociva relacionam-se ao contexto social e continuam sendo legitimados por discursos que valorizam um determinado tipo de homem, que reprime suas emoções e resolve seus conflitos através da violência, como se fossem reflexos de um comportamento natural, pois o valor dos homens na cultura estadunidense “é sempre determinado pelo que eles fazem”<sup>97</sup> (HOOKS, 2004, p. 11, tradução nossa). E para um melhor entendimento da elaboração do modelo de masculinidade encarnado pelo personagem de Sam Spade é fundamental destacar os *City Boy* (menino da cidade), conceito criado por Robert Sklar.

Ao introduzir as carreiras de três atores: James Cagney, Humphrey Bogart e John Garfield, e a construção de suas respectivas personagens cinematográficas<sup>98</sup>, o autor aborda um tipo de masculinidade relacionada ao ambiente urbano de grandes cidades, assim como Nova Iorque, que surge no final da década de 1920. Sklar afirma que o *City Boy* foi uma figura presente no entretenimento popular, no caso, o cinema, que acabou criando um modelo de tipo masculino característico do período.

O *City Boy* começou a ganhar visibilidade “como uma figura principal da representação da masculinidade americana”<sup>99</sup> (SKLAR, 1992, p. XII, tradução nossa), juntamente com o *cowboy* dos filmes de *western*, sendo que a partir do final dos anos 20, ele é representado pela figura do gângster<sup>100</sup>. Portanto, é válido lembrar que, neste período, a proibição<sup>101</sup> ainda se encontrava em vigor, e gângsteres como Al Capone eram figuras proeminentes nos tabloides e representativos de uma violência especificamente urbana<sup>102</sup>. Para o público que ia ao cinema, no qual se encontravam muitos imigrantes e trabalhadores, o *city boy* era um tipo que não era estranho à vida nas cidades.

<sup>97</sup> *is always determined by what they do.*

<sup>98</sup> Segundo o autor Luís Felipe Sobral, uma persona cinematográfica é quando se “estabelece a mediação entre a imagem artística e a trajetória social do artista” (2015, p. 18), e ela se constrói a partir de vários personagens que um ator ou atriz interpretam durante a carreira.

<sup>99</sup> *as a major figure in the representation of American Manhood.*

<sup>100</sup> Segundo Robert Sklar (1992), em 1929, o número de filmes abordando a figura do gangster já ultrapassava o número de filmes sobre cowboys.

<sup>101</sup> “O movimento antialcoólico convenceu o governo federal a proibir por lei, em 1920, a fabricação e a venda de álcool (a proibição durou 13 anos), o que acabou fortalecendo o crime organizado e dando origem a um próspero mercado negro” (PURDY, 2015, p. 203).

<sup>102</sup> Os filmes *noir* foram influenciados pela literatura policial estadunidense da década de 1920, como já apontado, mas também pela expressão do próprio cinema do final da década de 1920 e 1930, acompanhado por tipos masculinos como protagonistas. Segundo Eddie Muller (1998), o *noir* nasceu durante a década de 1930. Conforme Robert Porfírio (2013), no período conhecido como Depressão, houve um crescimento de produtos culturais nos Estados Unidos como as ficções *pulp*, os quadrinhos e os programas de rádio. Assim como, durante a década de 1930, o país enfrentava uma crise econômica e social, e muitos filmes dialogavam com essa situação, como os filmes de gângster que ficaram famosos no período.

Algumas características apresentadas pelo autor apontam para similaridades entre as masculinidades do *cowboy* e do *city boy*, o que revela a continuidade de certo modelo de masculinidade apresentada nas narrativas nacionais, visto que “ambos encarnam um dilema tradicional para o homem americano – independência e isolamento, por um lado, apego e responsabilidade por outro”<sup>103</sup> (SKLAR, 1992, p. 9, tradução nossa). Com relação ao *cowboy*, Sklar destaca o fato de ser um personagem ligado ao passado, diferente do *city boy*, que é relacionado ao tempo contemporâneo dele, vivenciando as mudanças operadas na sociedade e na vida das cidades.

O detetive Sam Spade, de “Relíquia Macabra”, um *city boy*, é um homem independente, que está sempre sozinho e mantém certo senso de responsabilidade. No final do filme, quando descobre que quem matou seu sócio é a mulher por quem está apaixonado, ele afirma: “Quando o sócio de um homem é morto, ele deve fazer algo sobre isso. Não faz nenhuma diferença o que você pensava sobre ele. Ele era seu sócio e você deve fazer algo sobre isso”<sup>104</sup> (tradução nossa). Tanto em sua fala, quanto na expressão do ator, não há comoção com a morte, nem mesmo com o fato dele denunciar a mulher para a polícia, apenas o senso de responsabilidade. O mundo de Spade é repleto de uma constante sensação de ameaça, tanto nas cenas em ambientes fechados e pouco iluminados, como em ruas à noite, todas incrementadas por uma trilha sonora dramática.

A diferença de Spade para outros protagonistas que vieram ao longo da década, sejam detetives ou não, é que eles não terão esse mesmo controle sobre seus desejos, suas frustrações e sobre o fato de muitas vezes desejarem poder e dinheiro. O escritor Raymond Chandler, em seu famoso ensaio *The Simple Art of Murder*<sup>105</sup>, afirmou que “Hammett a princípio (e quase até o fim) escreveu para pessoas com uma atitude aguda e agressiva para viver. Eles não tinham medo do lado obscuro das coisas, eles moravam lá”<sup>106</sup> (1988, p. 14, tradução nossa). A maioria das interações de Spade durante o filme são agressivas, considerando-se sob ameaças constantes em seu cotidiano. Suas respostas, mesmo para aqueles que o apontam uma arma, é vencê-los ou na agressividade das palavras ou na força física.

<sup>103</sup> *both embody a traditional dilemma for the american male – independence and isolation, on the one hand, attachment and responsibility on the other.*

<sup>104</sup> *When a man's partner is killed, he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him. He was your partner and you're supposed to do something about it.*

<sup>105</sup> Originalmente publicado na revista *The Atlantic Monthly*, em dezembro de 1944.

<sup>106</sup> *Hammett wrote at first (and almost to the end) for people with a sharp, aggressive attitude to live. They were not afraid of the seamy side of things, they lived there.*

## 2.5 As masculinidades e os tipos de *tough thrillers*;

O ambiente hostil do *tough thriller* são as ruas escuras da cidade, os bares e a violência que espreita. Tanto Sam Spade, como Philip Marlowe (o detetive criado por Chandler), encarnam os ideais da potência viril, da astúcia perante os mistérios dos crimes e as mulheres sedutoras que compõem esse universo. Robert Sklar (1992) considera que o *city boy* é um *cultural type* (“tipo cultural”), o tipo masculino de um *urban tough guy* (“cara durão da cidade”), um homem que conhece as ruas, os bairros, o que ele chama de *street-smart*. Esse modelo de masculinidade foi introduzido por James Cagney, em “Inimigo Público” (1931)<sup>107</sup> e, segundo o autor, os atores Bogart e John Garfield seguiram o legado durante a década de 1940.

Segundo Frank Krutnik, existem três categorias de *tough thrillers*, nas quais o protagonista é colocado diante dos mistérios de diferentes modos, que não se referem somente à estruturação da narrativa, mas também ao seu comportamento com relação à história e aos outros personagens, o que pode ser revelador de como performam suas masculinidades. “Relíquia Macabra” se enquadra na classificação de “*thriller* investigativo”, “onde o herói, frequentemente um detetive profissional, procura restaurar a ordem – e validar sua própria identidade”<sup>108</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 86, tradução nossa), assim como Sam Spade. A segunda categoria é o “*thriller* masculino de suspense”, que tem um formato oposto ao primeiro, considerando que, nesse tipo de narrativa, o protagonista não está em posição de superioridade – nem em relação aos criminosos, nem em relação à lei – e sua busca é por restaurar uma espécie de ordem que o devolva um sentido de controle. Por último, Krutnik apresenta o “*thriller* de aventura criminal”, aquele em que o protagonista, em alguns casos com a ajuda de uma mulher, se envolve em uma atividade criminosa (seja por vontade ou acidentalmente), enfrentando as consequências de suas ações no final da narrativa. No que se refere aos filmes analisados é possível relacioná-los às duas últimas categorias, ou seja, a busca pela reafirmação de uma ordem em um mundo instável e inseguro, que pode resultar no retorno do controle ou na punição de seus atos.

Na maioria dos filmes *noir*, as narrativas eram organizadas a partir de um sistema binário, de oposição, pois “um sistema binário simples é construído no qual nós medimos o

<sup>107</sup> *The Public Enemy*. Dir. William Wellman. Warner Bros., 1931.

<sup>108</sup> *where the hero, often a professional detective, seeks to restore the order – and to validate his own identity.*

bem e o mal através de categorias determinadas sobre o bom herói”<sup>109</sup> (TURNER, 1999, p. 85, tradução nossa). Portanto, analisando a questão sob as lentes das teorias de gênero, é possível afirmar que mesmo que o *Noir* seja lembrado por personagens não caracterizados por valores de bem ou mal, eles se movimentam entre essas concepções, sendo que os finais dos filmes legitimam o referido binarismo. Considerando a moralidade da época, e das estruturas que comandavam Hollywood, o “ponto final” dessas produções nos possibilita interpretações acerca das ideias defendidas pelos filmes.

Tais discussões se relacionam ao que Ricoeur chamou de pressuposições éticas da narrativa, visto que “não existe ação que não suscite, por menos que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores que tem como polos a bondade e a maldade” (2010, p. 105). Entendo que a percepção dessas questões e suas reverberações sociais justificam aprofundar estudos focados em como muitos desses filmes estruturam suas narrativas e o que nos dizem sobre as relações de gênero. Isso, pois como já foi destacado anteriormente, nas sociedades ocidentais, os gêneros e as sexualidades são estruturados de forma binária, e as identidades não podem ser lidas isoladamente (BUTLER, 2003). Ou seja, um modelo normativo de masculinidade requer um modelo normativo de feminilidade, e essas categorias mantêm uma hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória. Nesse sentido, é válido relacionar as narrativas com o seu contexto histórico, problematizando acerca dos valores defendidos, de quem é merecedor de punição ou não, e o tipo de ordem restaurada no final das histórias.

No entanto, diferente de outros filmes do período, o cinema *noir* estava impregnado por uma visão “totalmente niilista”<sup>110</sup> (DIXON, 2009), que contrastava com um momento supostamente positivo para o país. Não havia segurança nem conforto, inclusive em relação à família nuclear, e o universo do *noir* é repleto de personagens em busca de algo que provavelmente nunca conseguirão, inclusive no âmbito dos gêneros e de uma ordem normativa em que exista uma “coerência”, no sentido de Butler, de uma relação causal entre sexo, gênero e desejo. Portanto, os filmes *noir* possuem uma relação ambivalente com certos valores do período, considerando que por mais que as transgressões sejam punidas (muitas por exigências institucionais), a ordem normativa em muitas dessas narrativas também não se faz presente e não é alcançada.

---

<sup>109</sup> a simple binary system is set up in which we measure good and bad through the determining category of the good hero.

<sup>110</sup> utterly nihilistic.

A atmosfera do filme *noir* de instabilidade, insegurança e violência dialoga com sentimentos do período, relativos aos homens que retornavam para a vida civil. Muitos deles tiveram como protagonista o veterano, outros não, mas algumas características, referentes ao lugar do homem em um universo hostil e violento, e de como se conduziam nele, são bastante similares. Outra característica a ser destacada é a questão do estranhamento, de um mundo confuso habitado por personagens sem motivações claras; o clima de pesadelo e mistério que relacionava os personagens e suas ações no decorrer da narrativa. “A vocação do filme *noir* tem sido a de criar uma específica sensação de mal-estar”<sup>111</sup> (BORDE; CHAUMETON, p. 13, tradução nossa), e esse sentimento não tem relação apenas com o relato de um crime. Trata-se mais da maneira como os personagens se comprometiam com atitudes criminosas, como isso marcava suas vidas, e como essas histórias eram apresentadas visualmente.

Lembrando que o foco do debate nesta tese são as inter-relações entre os modos como o filme *noir* imaginou a sociedade estadunidense, suas cidades e pessoas, os mitos sobre seus momentos fundantes e suas reverberações nas questões relativas aos gêneros, a consideração das subjetividades é pertinente. Trata-se, pois, de considerar que esses mitos podem revelar emoções sobre a relação de homens e mulheres com seu país e entre si, através do qual também é possível discutir um período específico do cinema estadunidense, relacionado à história da nação.

A noção do sentimento é um elemento relevante ao se tratar do *noir* no período do pós-guerra, seja pelo desejo da constituição de uma vida “normal”, como em “Fuga do Passado” (1947); pelo fatalismo, em “Assassinos”<sup>112</sup> (1946); pela ganância, em “A Força do Mal” (1948); pela paranoia, em “Por Amor Também se Mata”<sup>113</sup> (1951), ou pelo medo acerca de tudo que seja feminino, representado em muitos filmes através da figura *femme fatale*. São sentimentos que dialogam com um período histórico, com as pessoas que ali viveram e frequentaram os cinemas assistindo a esses filmes. Eles não são representações de realidade, nem exemplos de um sentimento generalizado, mas eles dialogam com as vivências múltiplas de um determinado período histórico.

O cinema conversa com o espectador diretamente através dos sentidos (KRACAUER, 1966), e as sensações que proporciona alimentam o debate histórico, pois ao considerarmos aquilo que o filme nos fez sentir, é possível perceber para quem esses sentimentos foram direcionados. Desta forma, é relevante compreender que todos elementos

---

<sup>111</sup> *The vocation of film noir has been to create a specific sense of malaise.*

<sup>112</sup> *The Killers*. Dir. Robert Siodmak. Mark Hellinger Productions / Universal Pictures, 1946.

<sup>113</sup> *He Ran All The Way*. Dir. John Berry. Robert Pictures Inc., 1951.

presentes em uma cena, não somente os visuais, contribuem para que o espectador ou espectadora sinta algo em relação aos personagens dos filmes e o que está acontecendo com eles.

No caso do cinema estadunidense da primeira metade do século XX, em sua grande maioria, os filmes assumem a perspectiva do herói branco e heterossexual, como nos *westerns* em que o protagonista luta por sua família contra os “selvagens”, ou nos de guerra, nos quais está defendendo a nação e seus valores. Portanto, analisar os elementos narrativos dessas histórias nos possibilita perceber o que os discursos omitem, o que destaca o elemento emocional permeando as relações comunitárias (HOBSBAWM, 2016).

“Uma forma de observar o ingrediente nacional é examinar como enxergamos a nossa nação, como construímos a nossa memória nacional e como olhamos para o nosso futuro” (CARVALHO, 2003, p. 397). O cinema é uma ótima fonte para essa observação. Através da análise de filmes é possível detectar os elementos da narrativa já mencionados e, no caso do tema aqui abordado, se consagra como um material eficaz para a problematização acerca do “sonho americano” e de seus mitos fundadores. Isso, pois eles estão diretamente ligados aos valores nacionais, nutrindo os vínculos emocionais sociais acerca do que representa “ser americano” e os requisitos para a inserção social de qualquer cidadão:

Muito dos tropos familiares do ideal e da experiência estadunidense – continuamente aumentando as expectativas (que amanhã será um dia melhor), o espírito empreendedor, o lar como algo sagrado, a sedução da riqueza, a pressão para ter sucesso, nossa perversa fascinação com “esperança” e “mudança”, e a crença que “tudo é possível” – todas estão incorporadas no Sonho<sup>114</sup> (SAMUEL, 2012, p. 5, tradução nossa)

Segundo Samuel (2012), a década de 1930 e o período da Segunda Guerra Mundial impactaram a renovação dos ideais do “sonho americano” e se percebe tais fatores sendo utilizados no cinema estadunidense do período. Filmes como “O Mágico de Oz”<sup>115</sup>, “E o Vento Levou...”<sup>116</sup>, ou em filmes de Frank Capra, como “A Mulher faz o Homem”<sup>117</sup>, e no clássico do pós-guerra, “A Felicidade Não se Compra”<sup>118</sup> (1946). Tais produções ficcionais celebram algumas narrativas internalizadas sobre o país e seu povo, os valores defendidos na

<sup>114</sup> *Many of the familiar tropes of the American idea and experience – continually rising expectations (that tomorrow will be better than today), the entrepreneurial spirit, the sacredness of home, the seductiveness of wealth, the pressure to succeed, our perverse fascination with “hope” and “change”, and the belief that “anything is possible” – are all embedded in the Dream.*

<sup>115</sup> *The Wizard of Oz*. Dir. Victor Fleming. Warner Bros., 1939.

<sup>116</sup> *Gone With the Wind*. Dir. Victor Fleming. Warners Bros., 1939.

<sup>117</sup> *Mr. Smith goes to Washington*. Dir. Frank Capra. Columbia Pictures Corporation, 1939.

<sup>118</sup> *It's a Wonderful Life*. Dir. Frank Capra. Liberty Films, 1946.

Declaração da Independência, a valorização do homem comum, da família como centro nuclear dos valores defendidos pela nação e a esperança no amanhã como crença que move os personagens.

Na contramão dessas narrativas de celebração, o cinema *noir* debateu sobre esses mesmos valores como causadores de uma maior ansiedade nos personagens. E por mais que o foco das narrativas desses filmes seja o indivíduo e as escolhas que ele faz, em filmes como “Força do Mal” (1948), de Abraham Polonsky, a crítica direciona-se à sociedade de uma forma geral. O sonho da terra, da casa e do sucesso ao alcance de todos é apresentado em sua faceta mais negativa, como motivador da corrupção dos personagens na busca por esses ideais, que estruturam as narrativas que formaram a nação.

Conforme Ricoeur (2010), a narrativa possui uma ordem sintagmática, considerando que a ordenação dos fatos concede um caráter diacrônico e temporal ao que está sendo narrado. Essa característica não se limita à narrativa de ficção e, com base em Homi Bhabha (1998), é possível considerar que a construção da narrativa das “comunidades imaginadas” modernas também possui essa diacronia, com sua temporalidade marcada pelo tempo do relógio e do calendário. A estruturação do começo das nações modernas é relacionada por Benedict Anderson (2008) ao crescimento do romance e dos jornais no século XVIII, sendo que a noção do tempo seria “uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história” (ANDERSON, 2008, p. 56).

Essa ordenação temporal não escapa à vida das pessoas e à organização de suas vidas; logo, a família pode ser considerada o microcosmo da defesa de valores centrais à narrativa nacional. Como Jack Halberstam (2005) lembra, as noções de respeitabilidade e normalidade são utilizadas para demarcar a aceitação de indivíduos e grupos, sendo a família de classe média aquela que reproduz as temporalidades normativas. A lógica temporal dessa “comunidade imaginada”, com um passado em comum, produz um discurso de homogeneidade, o que acaba por silenciar as diferenças e aqueles que são desconsiderados nas narrativas (BHABHA, 1998). Considero que o *noir* pode ter proporcionado algumas fissuras no discurso hegemônico de nação, embora alguns silenciamentos tenham sido mantidos. Sendo assim, fica exposta a complexidade da questão, e a necessidade da reflexão acerca da produção de discursos normativos de gênero através do cinema *noir*.

## 2.6 O pesadelo estadunidense no pós-guerra;

Durante as duas décadas do movimento, o universo violento do cinema *noir* dialogou com inúmeras mudanças sociais, políticas e econômicas que envolveram os Estados Unidos nessa época. Alguns acontecimentos afetaram-no diretamente, como o racionamento de materiais, como película, no período da guerra (BISEN, 2005) e as inúmeras demissões causadas pela caça comunista, a partir de 1948, através do comitê da HUAC, mas também os filmes dialogaram com o contexto histórico de modo mais simbólico e metafórico.

No clima de constante ameaça desses filmes, o protagonista normalmente é representado reproduzindo sentimentos de isolamento, solidão e alienação, e muitos desses podem ser reflexos de um impacto real na sociedade estadunidense depois do fim da guerra. Na minha interpretação, e o que busco debater a partir das análises fílmicas apresentadas nos próximos capítulos, os personagens encarnam a representação de homens que retornavam do conflito na Europa e como lidavam com o conseqüente embate surgido entre as postulações das narrativas relativas à nação, à família e suas identidades. Sendo assim, os efeitos dessas narrativas são colocados em questão como um dos sintomas da “sensação de mal-estar” que ambienta o *noir*; do homem que se vê diante de incertezas em relação ao espaço que ocupa na sociedade depois de sua experiência na guerra.

Para estabelecer tal discussão é relevante entender que a reações desses homens está diretamente relacionada às noções sobre normas de gênero e normatividade. “Normas de gênero operam exigindo a incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, aqueles que quase sempre estão relacionados à idealização do vínculo heterossexual”<sup>119</sup> (BUTLER, 1993, p. 22, tradução nossa). Conforme a percepção de Butler, os sujeitos nunca se encontram fora dessa matriz normativa e, por isso, as frustrações dos homens do *noir* refletem diretamente o entendimento de tal sociedade sobre como homens e mulheres devem se comportar. A feminilidade e a masculinidade, no entendimento da autora, não são conseqüências de uma escolha, e a liberdade está em agir nas lacunas desses discursos que são constantemente reiterados:

Os veteranos que retornaram encontram o aumento dos preços, que o mundo tinha continuado sem eles, que as esposas tinham conquistado um novo grau de independência e segurança financeira através do trabalho relacionado com a Guerra, e que por trás do sonho da casa branca com a cerca espreitava

---

<sup>119</sup> *Gender norms operate by requiring the embodiment of certain ideals of femininity and masculinity, ones which are almost always related to the idealization of the heterosexual bond.*

um vazio de um pesadelo escondido da vista do público<sup>120</sup> (DIXON, 2009, p. 1, tradução nossa)

O tratamento dessa gama de sentimentos, em variados tipos de filmes, não somente o cinema *noir*, também nos fala sobre uma preocupação pontual do momento. Em relação ao homem (branco), “a aderência deles aos ideais tradicionais de masculinidade deixou vários homens brancos com um sentimento de que eles tinham direito ao sonho”<sup>121</sup> (KIMMEL, 2013, p. 15, tradução nossa), considerando que sua cultura legítima o discurso do sucesso, da meritocracia, alimentando uma *performance* normativa de masculinidade. Entretanto, no universo *noir*, esse homem aprende que seu espaço não é garantido, mesmo que trabalhe por ele, sendo a busca pela família uma constante frustração. A expressão da frustração dar-se-á de formas diferentes, mas no caso deste contexto, entendo que o cinema estadunidense, especificamente o *noir*, discute a frustração em relação ao *entitlement*, e o que isso causou nos debates identitários.

Como já foi apontado, no entendimento de muitos homens do período, deslocados em seu retorno, existiam papéis naturais a serem cumpridos por eles e pelas mulheres. Ao contrário, o que encontraram foi uma subversão dessa visão de mundo, o que só nos fala sobre as brechas dos discursos que buscam naturalizar comportamentos e formas de existir em sociedade. Portanto, deve-se entender essas normas em relação a um campo maior que é a normatividade, entendida por Janet Jakobsen, como “um campo de poder, um conjunto de relações que pode ser pensado como uma rede de normas, que formam possibilidades e limites de ação”<sup>122</sup> (1998, p. 517, tradução nossa). Desta forma, para debater a partir dos filmes as relações de gêneros em relação aos espaços públicos e privados, o conceito heteronormatividade é fundamental. Isso, na consideração de que:

Heteronormatividade, contudo, não é somente a norma que impõe heterossexualidade contra a homossexualidade, mas a rede de normas que sustenta essa organização. Essas normas são variadas e onipresentes: leis de

---

<sup>120</sup> *Returning veterans found that prices had spiked on the home front, that the world had moved on without them, that wives had acquired a new degree of independence and financial security through war work, and that behind the dream of the white house with the picket fence there lurked a nightmarish void hidden from public view.*

<sup>121</sup> *their very adherence to traditional ideals of masculinity leaves so many white men feeling entitled to that dream.*

<sup>122</sup> *a field of power, a set of relations that can be thought of as a network of norms, that forms the possibilities for and limits of action.*

casamento; leis de impostos; organização social baseada no casal, feriados nacionais como feriados familiares (...)<sup>123</sup> (ibid. p. 518).

A relação de homens e mulheres não se dá apenas na consideração de sua sexualidade ou a maneira como expressam seu gênero. Portanto, é preciso considerar esses fatores coletivamente, e de que maneira expressões individuais dialogam com essa “rede de normas”. Para amparar o debate acerca das masculinidades, no pós-guerra, parto de três filmes de 1946, “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”, de William Wyller, “A Dália Azul”, de George Marshall, e o documentário *Let There Be Light*, de John Huston. Os três filmes têm propostas diferentes (e somente o longa de Marshall é *noir*), mas os considero relevantes, pois, apesar das diferenças, são histórias que apresentam preocupações similares relativas ao retorno dos homens à vida civil e como lidaram com as pressões sociais.

Ao longo da discussão, será possível perceber como o cinema *noir* dialogou com outros filmes produzidos no mesmo período e como também se diferenciou, e como essas narrativas se relacionaram com os valores do “sonho americano” e, conseqüentemente, a uma nação que saiu vitoriosa da guerra. Se por um lado, como Chopra-Gant (2006) afirmou, existem os filmes que possuem um tom otimista e positivo em relação ao momento e à cultura estadunidense de forma geral, por outro, o *noir* consegue, mesmo em suas contradições, revisitar certos mitos e questioná-los, apresentando uma visão mais pessimista da sociedade capitalista estadunidense.

Nos anos posteriores à guerra, alguns filmes exploraram de diferentes modos o retorno à vida civil e os (des)ajustes dos veteranos a tarefas e responsabilidades desvinculadas da vida no exército. Quando “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” foi lançado, no final de 1946, o filme se tornou a segunda maior bilheteria do cinema americano (HARRIS, 2016), perdendo apenas para “E o Vento Levou...”, de 1939. Como conta Mark Harris, a ideia era abordar o retorno da guerra a partir de uma perspectiva esperançosa, destacando que embora houvesse as dificuldades iniciais, esses homens se reencontrariam com suas vidas:

Naquele momento, o martírio do veterano de volta à casa era talvez o assunto doméstico discutido com maior avidez no país; a questão de como retomar uma vida normal, e de o que exatamente é “normal”, conduzia a outros temas – desde maus-tratos pelo cônjuge até doenças mentais – que enfim tinham espaço para circular agora que a guerra havia acabado (HARRIS, 2016, p. 433).

---

<sup>123</sup> *Heteronormativity, however, is not only the norm that enforces heterosexuality over against homosexuality but the network of norms that sustains its organization. These norms are various and ubiquitous: marriage laws; tax laws; social organization based on “the couple”, national holidays as family holidays (...)*

No mesmo período, o diretor John Huston filmava no Mason General Hospital o que resultaria no documentário *Let There Be Light*. Durante os três meses de filmagens, Huston focou as discussões nas cicatrizes não visíveis daqueles que lutaram na guerra, como diz a narração<sup>124</sup>. “Estas são as baixas do espírito, os problemáticos da cabeça, homens que estão afetados emocionalmente”<sup>125</sup> (tradução nossa). Porém, apesar de mostrar esses homens vulneráveis após as experiências traumáticas vividas, Huston apresenta curas rápidas, mostrando no final esses homens como aptos para encarar o retorno à vida civil, o que, segundo Harris (2016), teve como propósito agradar o exército americano.

O discurso do documentário é voltado para a reabilitação, para a necessidade de lidar com o sentimento de isolamento, estimulando os veteranos a reassumirem seus papéis diante das famílias e da sociedade. A narração em certo ponto afirma que uma nova forma de viver se inicia, diferente da guerra, “agora em um ambiente de paz e segurança, com toda a violência deixada para trás, eles estão construindo ao invés de destruir”<sup>126</sup> (tradução nossa). E culmina no final com alguém do exército discursando sobre as responsabilidades a serem retomadas, e destacando que eles seriam os grandes responsáveis por carregar esse mundo no pós-guerra, pelos destinos da nação em tempos de paz. O documentário foi proibido para exibição ao público pelo Exército e só liberado 35 anos depois, em 1981, mas explora inúmeros elementos comuns a filmes como os de Wyller, focados no retorno de um veterano, e nos debates sobre as identidades dos homens no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial.

“Os Melhores Anos de Nossas Vidas” foi o primeiro filme dirigido por William Wyller depois de seu retorno da guerra<sup>127</sup> e, segundo Harris (2016), ele desejava uma representação mais realista daqueles homens que retornavam da guerra para suas famílias. Essas decisões refletiram-se nos cenários, nos figurinos e até mesmo na escolha de um dos atores para interpretar o personagem que perdeu os dois braços na guerra, que também era deficiente. Wyller e seu roteirista Robert E. Sherwood contaram uma história falando sobre homens que compartilhavam uma experiência de violência e sentimentos de solidão e

---

<sup>124</sup> O filme foi narrado pelo ator Walter Huston, pai do diretor.

<sup>125</sup> *these are the casualties of the spirit, the troubled in mind, men who are damaged emotionally.*

<sup>126</sup> *now in a environment of peace and safety, all the violence behind them, they are building rather than destroyng.*

<sup>127</sup> No livro “Cinco Voltaram”, lançado em 2014, nos Estados Unidos, Mark Harris analisou a vida e a carreira de cinco diretores que se alistaram no exército americano durante a Segunda Guerra Mundial e produziram materiais audiovisuais. Os diretores foram John Huston, William Wyller, George Stevens, Frank Capra e John Ford.

alienação no retorno. Os três personagens, com realidades bastante diferentes, possuem ansiedades similares em relação a como será sua adaptação em suas vidas como civis.

Stéphane Audoin-Rouzeau (2013) afirmou que os homens que iam para o *front*, principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial, estavam sujeitos a uma “nova vulnerabilidade corporal” devido à diversidade e o aumento da potência das armas. Logo, os combatentes nas guerras do século XX, “é um homem deitado, cercado pelo perigo, impotente diante da intensidade do tiro, tentando suportar de alguma forma seu próprio terror. Antes de tudo, é necessário que ele se submeta a uma prova indescritível sobre a qual não tem controle algum, ou muito pouco” (ibid., p. 240).<sup>128</sup>

Essa questão é abordada diretamente pelo personagem de Harold Russell, em “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”, e William Bendix, em “A Dália Azul”. No caso do primeiro, o filme dedica uma parte da trama ao conflito interno do personagem por ter perdido os braços na guerra e a como isso afetou sua masculinidade. O filme tem momentos em que o personagem reage à cobrança de alguns familiares pela sua volta ao mundo do trabalho, o que acaba influenciando na sua insegurança por supostamente não poder cumprir um papel que lhe foi socialmente atribuído. E isso afeta o seu relacionamento com a namorada, com quem pretendia casar antes da guerra. Além disso, seus ferimentos o fazem questionar se pode ser o marido ideal. No caso do personagem de Bendix, ele possui um ferimento na cabeça em decorrência da guerra, o que o deixa vulnerável e dependente do amigo para a vida no pós-guerra.

Já o personagem Fred Derry, interpretado por Dana Andrews, apresenta elementos em sua história que o conectam às jornadas de tantos outros heróis do *noir*. Em uma cena do início do filme, na qual os três protagonistas estão retornando para sua cidade depois da guerra, Derry afirma “tudo que eu quero é um bom trabalho, um futuro suave e uma pequena casa grande o suficiente para mim e minha esposa”<sup>129</sup> (tradução nossa). Esse diálogo revela-se como um desejo compartilhado por muitos protagonistas homens em filmes do pós-guerra, um reflexo do sonho americano. O personagem incorpora perfeitamente esses valores do pós-guerra, porém ao chegar a sua cidade seus ideais são frustrados.

<sup>128</sup> Durante o século XX, foi difundido no meio militar um componente sexual agressivo, violento e explícito, que se intensificou ao longo dos anos (AUDOIN-ROUZEAU, 2013). A autora fala de uma “dimensão sexual” no treino militar, que foi afirmado nos Estados Unidos desde o final da Segunda Guerra, e que é marcado com o uso de termos homofóbicos para ressaltar uma suposta falta de virilidade dos homens, assim como, a característica fállica da arma. Esse tipo de treinamento é “destinado a construir uma imagem do combatente mesclando intimamente agressividade no combate e sexualidade masculina” (ibid., p. 248). Inclusive, o crime do estupro foi bastante utilizado nos conflitos durante o século, marcando invasões desde a Primeira Guerra até em conflitos mais atuais.

<sup>129</sup> *all I want is a good job, a mild future and a little house big enough for me and my wife.*

Segundo Lawrence Samuel, o sonho, que se referia a ser dono do próprio destino, cresceu no período final da guerra; o qual “sem dúvida (que) foi impulsionado pela experiência de soldados terem que aceitar ordem de qualquer um que tivesse mais *status* no exército do que eles”<sup>130</sup> (SAMUEL, 2012, p. 39, tradução nossa). Derry descobre logo ao chegar que suas conquistas na Guerra e sua patente no meio militar não lhe garantem privilégios, nem um emprego de início. Embora relutante, ele vai ao lugar que trabalhava antes da Guerra, e descobre que aquele que era seu subalterno, seria seu chefe se voltasse a trabalhar no estabelecimento. Esse momento reflete um claro abalo no personagem, ferindo o seu orgulho com a sensação de fracasso por não poder ter o *status* de provedor familiar.

Diferente dos outros dois personagens principais do filme, Fred Derry é pobre e precisa buscar um emprego logo na chegada à sua cidade. Quando descobre que sua esposa está trabalhando em uma boate, existe um primeiro conflito, e nesse ponto duas questões se destacam: o emprego da mulher, e por ela estar trabalhando à noite em um lugar não recomendado para mulheres que supostamente deveriam estar no lar. O ideal da casa do “sonho americano” nos anos posteriores à guerra está aliado a uma noção normativa de família, composta pelo homem provedor e pela mulher dona de casa (SAMUEL, 2012), como representativo de uma nação saudável.

O cinema desse período apresenta uma dicotomia comum em relação à representação de mulheres. Temos a mulher que ficou conhecida como *femme fatale*, representada como uma mulher mais sexualizada, ambiciosa, perigosa e que exerce algum poder sobre os homens (PLACE, 2007). O seu contraponto é o que Janey Place denomina *nurturing women*, ou seja, a mulher ligada ao espaço doméstico, que cuida: “ela oferece a possibilidade de integração para o alienado, o homem perdido no mundo estável de valores, papéis e identidades sólidas”<sup>131</sup> (ibid., p. 60, tradução nossa).

Na narrativa de Wyller, Fred se separa da esposa e casa com a personagem de Peggy Stephenson (interpretada por Teresa Wright). A esposa de Fred é representada como *femme fatale*, sendo destacada a sua ambição por dinheiro e *status* social, o que fica claro na cena em que faz Fred vestir o uniforme para saírem à noite, pois segundo a definição de Place sobre a *femme fatale*, “seu desejo por liberdade, riqueza e independência inflama as forças que ameaçam o herói”<sup>132</sup> (ibid., p. 57, tradução nossa). No entanto, esse não é um filme *noir*, e a

---

<sup>130</sup> *no doubt fueled by soldiers experience of having to take orders from any one with more stripes or bars than they.*

<sup>131</sup> *she offers the possibility of integration for the alienated, lost man into the stable world of secure values, roles and identities.*

<sup>132</sup> *her desire for freedom, wealth or Independence ignites the forces which threaten the hero.*

personagem não causa nada a Fred, desaparecendo da trama assim que eles se divorciam. Neste caso, o próprio filme não concede a esta personagem um espaço relevante em sua trama e na própria história do personagem. E ela será apresentada como o oposto das outras duas mulheres, a já mencionada Peggy, filha do personagem de Fredric March e a noiva do personagem de Harold Russell, Wilma Calderon (Cathy O'Donnell).

Conforme Tamar Mayer, “a intersecção de nação, gênero e sexualidade é um discurso sobre um código moral, o qual mobiliza os homens (e às vezes as mulheres) para tornarem-se seus únicos protetores e as mulheres as reprodutoras biológicas e simbólicas”<sup>133</sup> (2002, p. 6, tradução nossa). As identidades de gêneros como “efeitos de práticas discursivas” (BUTLER, 2003) precisam se manter em suas estruturas binárias no discurso conservador do período, quando a família era considerada a reprodutora desses modelos. Como lembra Jean-Jacques Courtine (2013), o modelo burguês de família é o espaço da construção dos gêneros normativos, em que a autoridade pertence ao pai (provedor) e a mãe aceita de maneira submissa. A base desse modelo será recuperada no pós-guerra como um ideal a ser desejado e atingido.

É relevante aqui destacar que não somente as noções de masculinidades e feminilidades contribuem para a construção das nações e suas visões de mundo, mas que cabe às mulheres o papel de “reproduzir” esses valores, em um sentido biológico, cultural e simbólico (YUVAL-DAVIS, 2008). Sendo assim, num contexto de guerra, as mulheres são aquelas que devem ser protegidas pelos homens que sacrificam suas vidas em batalha, defendendo o *home front*. Portanto, como afirmou Nira Yuval-Davis, o papel de “reprodutoras da nação” relaciona-se com a noção de “passado em comum”, uma origem comum garantida também pela relação biológica estabelecida com o corpo da mulher.

Segundo Thomas Schtaz, no período da Segunda Guerra Mundial, “temas de guerra permearam uma variedade de gêneros estabelecidos e o filme de guerra coalesceu em dois ciclos dominantes: o filme de combate e o drama no *home front*”<sup>134</sup> (SCHTAZ, 1999, p. 221, tradução nossa). “Desde que Partistes”, de John Cromwell, foi um desses filmes que focou no *home front*, na narrativa das mulheres que sofrem consequências que a guerra trouxe na vida delas, discussão apresentada em “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”, mas que não se caracteriza como o foco do filme.

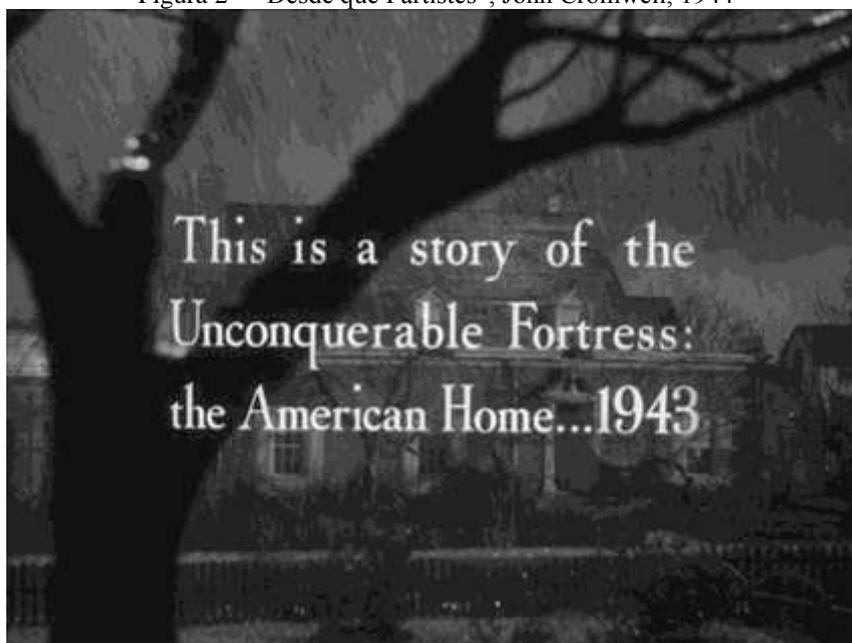
---

<sup>133</sup> *the intersection of nation, gender and sexuality is a discourse about a moral code, which mobilizes men (and sometimes women) to become its sole protectors and women its biological and symbolic reproducers.*

<sup>134</sup> *war themes permeated a range of established genres and the war film steadily coalesced into two dominant cycles: the combat film and the home-front drama.*

Um dos elementos relevantes para a discussão em questão é que “‘Desde que Partistes’ apresenta um retrato idealizado da luta empreendida pelas mulheres, individualmente e coletivamente, no *home front*”<sup>135</sup> (SCHATZ, 1999, p. 256, tradução nossa). Como afirmou Thomas Schatz, a vida dos que ficaram no país é representada através de seu microcosmo, ou seja, a família estadunidense que manteve o lar seguro para quando os homens retornassem. O filme foca em um ano na vida de três mulheres, uma mãe e duas filhas, e nos sacrifícios que elas fazem para manter a união dessa família, lidando com perdas e com a angústia de ter esposo/pai lutando na guerra.

Figura 2 – “Desde que Partistes”, John Cromwell, 1944



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora

No início filme, a cena de abertura (Figura 2) é da casa da família, sob forte chuva, com a seguinte mensagem: “Esta é uma história da fortaleza não conquistável: a casa americana... 1943” (tradução nossa). A tempestade que se abateu sob a família Hilton foi a própria guerra e o fato de o patriarca ter se alistado para lutar na Europa. Quando a câmera corta para o interior, o foco é em uma poltrona vazia e aos pés um cachorro deitado, já marcando o vazio deixado pelo pai/esposo. O plano segue para nos mostrar elementos da casa como forma de apresentar a família, fotografias e lembranças da vida dos casados, tudo ao som de uma trilha sonora que marca o tom emocional do momento.

<sup>135</sup> ‘*Since You Went Away*’ presents an idealized portrait of the fight waged by women, individually and collectively, on the home front.

No filme de Cromwell, a guerra não é um mero detalhe, um pano de fundo; ela faz parte da história dessas mulheres, individual e coletivamente, sendo que esse filme foca especificamente na experiência das mulheres no período da Segunda Guerra (SCHATZ, 1999). Filmes como “Desde que Partistes” apresentam a ideia de que todos foram transformados pela Guerra, mesmo aqueles que não lutavam no *front*, visto que as mulheres também se sacrificaram, mesmo estando no espaço doméstico. No caso da Segunda Guerra, várias mulheres tinham como incumbência preservar o âmbito doméstico para o retorno dos combatentes.

A ideia da casa como “Fortaleza” se relaciona com a heteronormatividade, para a qual a família é patriarcal e cada membro tem um determinado papel a cumprir. Desta forma, mesmo que em certos filmes, inclusive no cinema *noir*, não exista a guerra como tema direto, essas questões estão presentes na maneira como os personagens, homens ou mulheres, são representados.

O discurso sobre a guerra permeia a noção de que o ato de guerrear pertence aos homens, o que não significa que as mulheres não tenham uma função específica nesse cenário. Enquanto os homens defendem um ideal de virilidade, relativo à força, à prática da violência e às demonstrações de honra e coragem, as mulheres mantêm o lar para quando eles retornarem. Nesse tipo de narrativa, ambos têm algo a sacrificar em nome do coletivo, que é a nação; os homens, as suas próprias vidas, e as mulheres “entregando” seus filhos e maridos para a guerra (ELHSTAIN, 1995).

“As mulheres são as não combatentes designadas nos Estados nacionais modernos”<sup>136</sup> (ELHSTAIN, 1995, p. 181, tradução nossa), e como sujeitos considerados pacíficos, encaixam-se no estereótipo da *nurturing woman*. A esposa que cuida do lar, dos filhos, que mantém a casa como espaço de segurança e conforto, sendo o oposto da *femme fatale*. Tal imagem se baseia na figura da mulher branca de classe média e é uma constante nos filmes do período. Nessa representação elaborada sobre o ideal de mulher, não há espaço para egoísmos, e um dos modos de caracterizar negativamente uma mulher é representando-a como alguém com ambições, pleiteando para si algo além do papel de mantenedora do lar.

Essas questões partem de uma divisão binária na qual o *front* de batalha e o *home front* representam coisas opostas. No caso do último, relacionado aos *nonwarlike values* (“valores não combatentes”), que seriam a devoção familiar, a moral e o conforto (ELHSTAIN, 1995). Valores esses, que são atribuídos sempre às mulheres e uma suposta

---

<sup>136</sup> *Women are the designated noncombatants in modern nation states.*

natureza relacionada à paz. As palavras de Elhstain também se referem ao papel da esposa ideal, caracterizado-a como a *waiting woman*, muitas vezes reproduzida em filmes de guerra. Essa mulher não ambiciosa é apresentada como o par perfeito para uma masculinidade também idealizada.

Os filmes estadunidenses constantemente relacionam a ideia da família como um elemento fundamental para a saúde da sociedade e, conseqüentemente, da nação. O filme de William Wyler do período da guerra, “Rosa da Esperança”<sup>137</sup> (1942), reproduz essas noções, assim como “Agora Seremos Felizes”<sup>138</sup> (1944), de Vincent Minnelli e “A Felicidade Não se Compra” (1946), de Frank Capra. Nas representações dessas famílias, além de serem reproduzidas como o lugar da segurança e de valores positivos, elas são um espaço bem dividido em relação aos papéis a serem cumpridos. E o cinema *noir* apareceu, de forma ambígua, para questionar de alguma maneira esse ideal.

O tema relativo aos papéis de gêneros é contundente em “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”, visto que o conflito inicial dos personagens é exatamente a não adaptação ao retorno à vida civil, após muitos anos de ausência em função da guerra. Os obstáculos encontrados são diferentes, dependendo da experiência de cada personagem e, no caso de Fred Derry, ele não consegue assumir uma postura que lhe é requisitada, a de marido provedor, pois não consegue um emprego que lhe dê um bom salário. E isso gera frustrações para o personagem, o que revela uma conexão importante entre Fred e vários personagens do *noir*, assim como Warren Quimby, de “Tensão” (1949). A grande diferença é que Fred é redimido no final, com a oferta de um emprego no banco onde trabalha o pai da mulher com quem se casa no final. Para Fred Derry é dado um “final feliz”, o que não é o destino de muitos protagonistas do *noir*, que geralmente ingressam no crime para conseguirem o que desejam.

A expectativa do homem como provedor foi representada de formas diferentes no universo *noir*, como motivador da ansiedade de seus protagonistas. E o motivo, em muitos casos, pelo qual ele toma caminhos errados. Seja no caso do personagem John Forbes, em “No Caminho da Tentação” (1948), que tem casa, família e emprego, mas se apresenta cansado de cumprir esse papel – para no final ser convencido de que este é o caminho, como Joe Norson, em “Pecado Sem Mácula” (1950), que por não conseguir cumprir esse papel, envolve-se em um esquema criminoso.

---

<sup>137</sup> *Mrs. Minniver*. Dir. William Wyler. MGM, 1942.

<sup>138</sup> *Meet Me in St. Louis*. Dir. Vincente Minnelli. MGM, 1944.

O cinema *noir* problematiza o que acontece quando esse desejo não é realizado; ele lida com as frustrações dos personagens frente a sua inadequação ao modelo de provedores, não correspondendo às expectativas sociais. E ao fazer isso é colocado em debate o ideal de homem viril, já que esses personagens se confrontam com a sua impotência. Ao mesmo tempo, é relevante discutir os motivos pelos quais esses homens resolvem seus conflitos através da violência. Os protagonistas dos filmes mencionados não estão no controle da narrativa, como Sam Spade, e a maneira que encontram para resolver seus conflitos resulta em consequências ruins, afetando suas vidas pessoais e/ou familiares e, até mesmo, os levando à morte.

Como afirmou Wheeler Dixon, “convenções sociais são removidas a fim de revelar as realidades áridas escondidas: nem mesmo a unidade familiar funciona mais como zona de conforto”<sup>139</sup> (2009, p. 4, tradução nossa). O universo *noir* não apresenta seguranças ou conforto para os seus personagens, tendo nas normas sociais motivo para apreensão e ansiedade. O discurso em *Let There Be Light*, que a partir do final da Guerra esses homens estariam entrando em um mundo de paz e segurança, não se concretiza no universo do *noir*, onde esse ajuste não se configura. Ao descrever sintomas das mentes dos veteranos, o narrador do documentário afirma que esses homens têm em comum sentimentos como medo, apreensão, desesperança e isolamento. E mesmo que *Let There Be Light* afirme que esses homens estão preparados, o que ele apresenta pode ser uma descrição de vários personagens de filmes que marcariam o período do contexto de pós-guerra.

“Não há zona de segurança no *noir*; nenhum lugar para descansar ou esconder; nenhum conforto ou abrigo; nenhuma amizade; nenhum prazer que não seja transitório, e normalmente adquirido com seu dinheiro ou morte”<sup>140</sup> (DIXON, 2009, p. 4, tradução nossa). A realidade de um personagem como Jeff, de “A Fuga do Passado” (1947), dirigido por Jacques Tourneur, é a de um homem que vive honestamente do pequeno lucro de sua garagem e que pretende constituir família. Entretanto, sua vida é desajustada por um passado que o persegue e do qual ele não consegue escapar. Em filmes como esse, se pode entender como o “Sonho” nunca está desalinhado da heteronormatividade, explicitada através da realização de uma vida plena voltada para o trabalho, o casamento, a família e os filhos.

---

<sup>139</sup> *Social conventions are stripped away to reveal the hard-scrabble realities underneath: even the family unit no longer functions as a zone of refuge.*

<sup>140</sup> *there is no safety zone in noir, no place to rest or hide; no comfort or shelter; no friendship; no pleasure that isn't transitory, and usually purchased with one's money, or life.*

Conforme Lawrence Samuel (2012), desde 1944, já existia um programa governamental, o *Veterans Administration's Home Loan Program*<sup>141</sup>, que ajudava veteranos de guerra com empréstimos para a aquisição da casa própria, impulsionando a realização do “sonho americano”. Esse período também é marcado pelo êxodo das grandes cidades e o crescimento dos subúrbios, sendo este último o espaço apresentado como símbolo daqueles que realizaram o “sonho”, que vivem suas vidas de acordo com as normas sociais. E por mais que os grandes centros sejam o cenário preferido do *noir*, existem filmes que se passam em pequenas cidades e no subúrbio.

Mike Chopra-Gant destaca que “o lugar do veterano em uma sociedade do pós-guerra era uma das maiores questões do período”<sup>142</sup> (2006, p. 95, tradução nossa). E além de preocupações em como esses homens trabalhariam em uma economia que crescia, segundo o autor, havia uma preocupação direta com a questão identitária, sobre o que significava ser homem mediante as pressões do período. O embate entre a identidade desse homem no contexto militar e no contexto civil, da sua identidade ligada a seu uniforme e este não ter grande significância mediante as preocupações do cotidiano.

Outra forma de debater esse retorno do veterano foi trabalhada pelo filme *noir* “A Dália Azul”, lançado meses antes de “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”. O filme, dirigido por George Marshall, possui uma narrativa bastante comum em filmes *thrillers* desse período, que é a do homem falsamente acusado por um crime. Esse tipo de história normalmente apresenta um crime nos primeiros minutos, e o personagem passa quase o filme inteiro tentando provar sua inocência. No imediato pós-guerra, alguns filmes *noir* foram produzidos com essa premissa e o personagem principal era um veterano da guerra que, ao chegar a casa, é recebido em um universo de suspeita, instabilidade e violência. Filmes como “Uma Aventura na Noite”<sup>143</sup> e “A Dália Azul”, de 1946, e “Rancor”<sup>144</sup> e “Muro das Trevas”, de 1947.

O filme de Marshall inicia de maneira similar ao de Wyler, com três veteranos chegando à cidade em que moram, parecendo reticentes ao quererem retomar suas vidas civis. Ao descer do ônibus, Johnny (Alan Ladd) e seus companheiros de exército, George (Hugh Beaumont) e Buzz (William Bendix), resolvem ir a um bar para tomar uma última cerveja antes de retomarem suas vidas. Pela expressão dos personagens é notório que não existe uma alegria naquele retorno e nenhum deles tem um lugar seguro para retornar. Johnny expressa desânimo ao reencontrar sua mulher, e George e Buzz irão morar juntos em um apartamento

<sup>141</sup> Este programa continua existindo até os dias de hoje.

<sup>142</sup> *the place of the ex servicemen in postwar society was one of the major issues of the period.*

<sup>143</sup> *Somewhere in the Night*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. 20th Century Fox, 1946.

<sup>144</sup> *Crossfire*. Dir. Edward Dymtryk. RKO, 1947.

na cidade. Nessa primeira cena, o filme já apresenta Buzz com uma placa de metal no cérebro devido a um ferimento na guerra, e isso afeta diretamente seu temperamento.

Outro elemento presente no filme de Marshall, que também é explorado por Wyler, é a questão da fraternidade. “A guerra teve como consequência não somente a separação de muitos homens e mulheres, mas também a intensificação da relação entre os homens”<sup>145</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 69, tradução nossa). Em “A Dália Azul”, esse laço é tão forte ao ponto de Buzz e George defenderem Johnny mesmo quando acreditavam que este tinha matado sua esposa. Segundo Courtine (2013), a fraternidade relaciona-se com a questão da virilidade, já que é, primeiramente, um espaço que exclui completamente as mulheres, e que também coloca os homens como iguais entre eles. Segundo o autor, o grupo ajuda se um dos indivíduos se sente impotente diante de algo, que é o caso de Johnny ao ser perseguido por um assassinato que não cometeu.

Dentre as classificações de *tough thrillers*, de Frank Krutnik (1991), entendo que “A Dália Azul” se encaixa na segunda categoria, a de “*thriller* de suspense masculino”. Diferente de narrativas como a de “Relíquia Macabra”, a posição de Johnny diante da morte de sua esposa é a de alguém que não possui o controle da situação e que precisa lutar para que a ordem seja restaurada. Após a morte da esposa de Johnny, o protagonista precisa descobrir por ele mesmo quem cometeu o crime, e com isso restituir seu lugar de superioridade perante a narrativa.

O debate do filme também é um direto confronto da identidade desse homem que retornou como herói de Guerra e foi recebido em casa pela mulher dando uma festa em seu apartamento com o amante. O personagem de Johnny possui várias características como a de Sam Spade, ele pouco manifesta emoções (com exceção de raiva) e se expressa através da violência. Poucos minutos após o personagem chegar a casa, quando ele descobre que existe algo entre a mulher e outro homem, ele reage com uma agressão. A ordem que Johnny busca restaurar nessa narrativa é também relativa a seu lugar como homem naquele universo, espaço que foi ameaçado pelo fato de a mulher dele não o aguardar como ele acreditava que ela deveria.

Como em praticamente todos os filmes *noir*, a narrativa segue o ponto de vista do protagonista homem, abordando seus conflitos internos. Esse ângulo da narrativa nos faz ter empatia por ele, e nunca pela mulher que foi assassinada. Uma das características da *femme fatale* é o fato de ser egoísta, e a esposa de Johnny é representada assim, uma mulher

---

<sup>145</sup> *The war had resulted not only in a separation of many men and women but also in an intensification of male bonding.*

sexualizada, ambiciosa. Por ter levado seu filho junto com ela a uma festa, causou sua morte ao retornar bêbada de carro. O assassinato da esposa serve na narrativa para impulsionar um confronto interno de Johnny no seu retorno à vida civil, já que o foco do roteiro é acompanharmos a jornada do protagonista para descobrir quem a matou e reafirmar seu lugar de poder/ordem.

Conforme Frank Krutnik (1991), o thriller investigativo consolida um tipo de masculinidade idealizada como unificada. O tipo de homem que Sam Spade representa demonstra as características de potência viril inquestionáveis, sem espaço para vulnerabilidades. Johnny, em “A Dália Azul”, é bastante similar, mas os personagens ocupam espaços diferentes no início da trama, pois enquanto Spade mantém seu lugar de superioridade ao longo de toda narrativa, Johnny precisa reafirmar sua masculinidade até o final, quando a ordem é restaurada. No caso desse filme de Marshall, a *femme fatale* é a esposa, e a mulher (interpretada por Veronica Lake) com quem se envolverá nessa jornada não representará nenhuma ameaça. Filmes como “A Dália Azul” tem o enigma/mistério como representativo de um desafio pessoal (KRUTNIK, 1991).

Filmes como esses indicam que o universo do *noir*, mesmo que estabeleça algumas críticas aos valores do período, não rompe completamente certos ideais sociais do pós-guerra. A análise do cinema *noir*, a partir da lente dos estudos de gênero, permite entender esses filmes de forma complexa, para que seja possível enxergar filmes e personagens que legitimam discursos normativos de gênero e sexualidade, como também aqueles que apresentam lacunas nesses ideais. Ao mesmo tempo em que se estabelecem análises textuais, é relevante ter em mente o poder das instituições que estavam por trás dessas produções.

A moralidade percebida no discurso de muitos desses filmes não deve ser considerada como reflexo da sociedade como um todo, ao mesmo tempo em que é possível entender o direto papel de instituições que possuem poder para barrar certos tipos de mensagens ou representações. No caso, o Código de Produção era bem claro ao barrar, por exemplo, qualquer menção direta à homossexualidade, proibir palavras e críticas explícitas à nação, assim como o comitê da HUAC, que efetivou a caça aos comunistas em Hollywood, causando um número alto de demissões dos estúdios. No caso específico de “A Dália Azul”, o Departamento da Marinha proibiu o final escrito pelo roteirista Raymond Chandler, em que ele definiu Buzz como o assassino, já que isso supostamente seria ruim para a imagem da Marinha (MULLER, 1998).

O que constitui um filme *noir* vai além do estilo visual e de caracterização de personagens. O pessimismo, os personagens inseridos numa sociedade corrupta, a crise do

sujeito/identidade, a dissolução da dicotomia do bem e do mal podem ser lidos como características de uma sociedade desiludida com o pós-guerra que, de alguma forma, refletiram nas narrativas desse grupo de filmes que apresenta outro lado do Sonho americano. O “sonho”, representativo de certos valores e forjado em épocas anteriores, fez parte da desilusão com a qual o *noir* dialoga e que, entre tantas questões, as de gênero e sexualidade se destacam como uma ansiedade presente no período.

Através das múltiplas histórias contadas os filmes de ficção hollywoodianos nos falam sobre questões socialmente relevantes para a época. Expressando ambições, desejos, ansiedades e medos em relação a questões que podem ser políticas, sociais e/ou econômicas. Neste sentido, alguns tópicos estão entrelaçados neste estudo e precisam ser delineados. Neste caso, a relação História e Cinema e a importância da discussão da narrativa, ficcional e histórica, para o campo historiográfico. Como afirmou Durval Albuquerque Junior, deve-se “tomar a História como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele” (2007, p. 64), consistindo, portanto, em compreender a História enquanto narrativa, mesmo sem a liberdade da escrita literária.

Como destaca o historiador Ray Raphael (2006), muitas das histórias referentes ao passado estadunidense foram impulsionadas por questões narrativas, mais do que pelos fatos. São histórias que não foram incorporadas apenas por um possível folclore popular, mas também por acadêmicos que legitimaram o que eram, em alguns casos, narrativas inventadas. Essa invenção do passado contribui para a formação de uma imagem sobre a nação que também é levada adiante pela cultura de massa, como o faz o cinema.

Conforme Tamar Mayer, “narrativas nacionais constroem a imagem ideal da nação”<sup>146</sup> (2005, p. 9, tradução nossa). Essa imagem ideal é transmitida de diversas formas e, no caso desta pesquisa, me interessa particularmente o papel do cinema para contribuir com as narrativas da formação do país e dos principais valores que as mesmas propagam. No caso do século XX, é preciso investigar de que forma o cinema tomou parte em legitimar ou criticar essas narrativas sobre a nação, sobre o que significa ser americano.

---

<sup>146</sup> *national narratives construct the ideal image of the nation.*

### 3. MASCULINIDADES, FAMÍLIA E O PESADELO AMERICANO

No início do seu livro sobre o cinema hollywoodiano, na década de 1940, Thomas Schatz afirma: “nunca antes os interesses da nação e da indústria estiveram tão alinhados e nunca o *status* de cinema nacional foi tão vital”<sup>147</sup> (SCHATZ, 1999, p. 1, tradução nossa). A afirmação do autor remete à guerra, que estava em seu início no começo da década, mas também aos seus efeitos na sociedade estadunidense nos anos posteriores. Essas relações não se deram de forma homogênea, mas sim através de variados gêneros cinematográficos, abordando tópicos que se relacionavam, diretamente ou não, ao impacto do conflito sobre o país e a como os Estados Unidos se entendiam como nação. Conforme o autor, na metade de 1942, um terço dos filmes lidava diretamente com o conflito, na medida em que vários deles se passavam nas zonas de combate. Foram também produzidos documentários e *newsreels*. A guerra também impactou Hollywood de forma institucional, já que vários homens (diretores, atores e funcionários dos estúdios) se alistaram no exército.

Segundo Schatz (1999), o cinema *noir* foi uma produção cinematográfica com um discurso contrário aos filmes de guerra produzidos no período, apresentando o lado sombrio da sociedade estadunidense<sup>148</sup>. O *noir* surge nesse contexto político, social e econômico encontrando expressões variadas, através de artistas diferentes, nem todos estadunidenses. Alguns autores, desde os franceses Borde e Chaumeton (2002), entenderam o *noir* como um movimento de etapas, e mesmo tendo suas diferenças ao longo dos períodos, estes nunca deixaram de focar na jornada de homens<sup>149</sup> em uma sociedade em transformação. Conforme Frank Krutnik (1991), o *noir tough thriller* apresenta de maneira constante desafios enfrentados pelos homens em um mundo onde seus privilégios são questionados. Como o próprio autor afirmou, a ficção *noir* é centrada na figura do herói. No entanto, esse herói foi apresentado sob lentes diferentes, enfrentando desafios em um mundo violento.

O crítico Nino Frank, em seu texto já mencionado de 1946, afirmou sobre o cinema *noir*, “a questão essencial não é mais “Quem foi o culpado?”, mas como esse protagonista

<sup>147</sup> *never before had the interests of the nation and the industry been so closely aligned, and never had its status as a national cinema been so vital.*

<sup>148</sup> Segundo Thomas Schatz (1999), durante o período do conflito, existiam duas vertentes principais do cinema *noir*, os thrillers *hard-boiled*, como “Até a Vista, Querida” (1944) “Pacto de Sangue” (1944), e o que ele chamou de *female Gothics* de filmes como “A Sombra de uma Dúvida” (1943), de Hitchcock.

<sup>149</sup> O filme *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz, pode ser uma das poucas exceções ao focar na jornada da personagem interpretada por Joan Crawford.

age?”<sup>150</sup> (1999, p. 16, tradução nossa). Nessa breve afirmação, o autor apresenta duas questões relevantes: a primeira se refere à maneira como o ato criminoso foi abordado nessas histórias, e a segunda, ao modo de agir do protagonista com relação ao crime, sendo ele o detetive ou até mesmo aquele que comete o ato criminoso. As duas características referem-se às mudanças narrativas da literatura policial estadunidense; contudo, o elemento da ação destacado por Frank refere-se, no meu entendimento, também a uma questão de gênero, relacionando ao que previamente já foi afirmado sobre os “homens de ação” serem uma parte intrínseca da cultura estadunidense (RUSSO, 1987).

Como muitos desses filmes eram adaptações de romances policiais das décadas de 20, 30 e 40, há referência a um elemento diferenciado dessa literatura policial produzida nos Estados Unidos, no início do século XX, em relação à britânica, de detetives clássicos, como Hercule Poirot e Sherlock Holmes<sup>151</sup>. Segundo Megan Abbott, o detetive da literatura *hardboiled* depende de sua “intuição, emoções não interpretadas, ou força bruta”<sup>152</sup> (2002, p. 16, tradução nossa). Sendo assim, quando há a figura do detetive, como nos casos dos personagens Philip Marlowe, de R. Chandler, e Sam Spade, de Dashiell Hammett, eles resolvem os enigmas de forma diferente em relação aos detetives da literatura policial clássica. Suas posturas não são sempre consideradas morais e eles infiltram-se em todos os meios da sociedade.

No caso de romances em que não temos o detetive como protagonista, a visão muitas vezes é daquele que comete o delito, como no caso dos romances de James Cain. Além de termos a visão do criminoso, a preocupação do escritor não é (sempre) a de revelar o culpado, sendo uma informação previamente revelada, mas sim de apresentar a trajetória desses sujeitos. Essa trajetória reflete personagens em conflito, desafortunados, que não encontram saídas positivas para suas crises.

### **3.1 Sobre narrativas de fronteiras, violência e masculinidades;**

Para Richard Slotkin (1992), uma das principais influências do que se denominou romance *hardboiled*, no final da década de 1920, se encontra nas *dime novels* produzidas no

---

<sup>150</sup> *The essential question is no longer “who-done-it?” but how does this protagonist act?*

<sup>151</sup> Personagens de Agatha Christie e Arthur Conan Doyle, respectivamente.

<sup>152</sup> *intuition, “gut”, uninterpreted emotion, or even brute force.*

final do século XIX, escritas inclusive pelo detetive Alan Pinkerton<sup>153</sup>. Nesses romances baratos, muito inspirados por histórias que eram escritas nos jornais, foi construída uma mitologia da relação de contraponto entre os detetives e os foras de lei (*outlaws*). No entanto, “o detective *hardboiled* é tanto um agente da lei como um fora da lei que age fora das estruturas de autoridade legal por uma definição de justiça pessoal”<sup>154</sup> (SLOTKIN, 1992, p. 219, tradução nossa). Como o sujeito que vagava pelo Oeste, caracterizado por Slotkin (1992) como “o homem-que-conhece-os-índios” (*the man who knows indians*), o detetive do século XX conhece o universo do crime, uma figura que está no limiar entre a civilização e a barbárie e se beneficia de informações tiradas de lá, algo que os policiais comuns não conseguiriam<sup>155</sup>.

De acordo com o autor, nas histórias de detetive, os personagens se afirmavam por suas ações e não por uma elaboração intelectual sobre o caso que investigavam. Relevante lembrar que as primeiras histórias, como as de Alan Pinkerton, aconteciam no contexto do Oeste estadunidense, no último período da conquista de um espaço geográfico que seria fechado em 1890.

No fechamento desse espaço geográfico, a fronteira se tornou um termo usado ideologicamente (SLOTKIN, 1992), tornando-se parte da cultura e da política estadunidense não somente como um acontecimento histórico, mas como um passado que constantemente deveria ser resgatado como origem de valores representativos da nação. Como discutido por Frederick Turner, a fronteira caracteriza-se como “o lugar de encontro entre a selvageria e a civilização”<sup>156</sup> (1921, p. 2) e essa identidade liminal também se encontra nos sujeitos que vivenciam essa espaço. Segundo Slotkin, o Mito da Fronteira possui uma *moral landscape* (“paisagem moral”), em que nesse espaço o homem branco, que entrou em conflito com os nativos, se afirmou como representante de uma civilização em um espaço selvagem. Nesse sentido, a violência foi central nesse processo, assim como na construção de uma masculinidade estadunidense diretamente relacionada com esses conflitos.

A ideologia expressa através de narrativas nacionais não é uma novidade no período, como já previamente abordado sobre as narrativas da Revolução Americana no início do

<sup>153</sup> Alan Pinkerton deu o nome à agência *Pinkerton World-Wide Detective Agency*, que trabalhou com contra-espionagem durante a Guerra da Secessão e no pós-guerra investigou muitos crimes que ocorriam nas rodovias, como os assaltos da gang do famoso *outlaw* Jesse James. (SLOTKIN, 1992).

<sup>154</sup> *the hard-boiled detective is both an agent of law and an outlaw who acts outside the structures of legal authority for the sake of a personal definition of justice.*

<sup>155</sup> É válido afirmar que o escritor Dashiell Hammett trabalhou durante a década de 1920 na *Pinkerton World-Wide Detective Agency*. E esse período o inspirou a criar várias histórias e personagens, inclusive seu famoso detetive Continental Op (SLOTKIN, 1992).

<sup>156</sup> *the meeting point between savagery and civilization.*

século XIX (RAPHAEL, 2006). No entanto, mais do que o evento revolucionário em si, o mito da fronteira transcendeu seu período histórico, como lembrou Slotkin, e se tornou um mecanismo que, ao longo do século XX, foi utilizado para a defesa do darwinismo social, da hierarquia de raças e gêneros e de um ideal de progresso (STAM; SHOHAT, 2006). Sendo assim, é relevante afirmar que o “sonho americano” está invariavelmente envolto nessas narrativas, e também presente no processo da conquista do Oeste, na procura por um espaço de terra e também riqueza.

No processo de construção de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008), a identidade nacional do país está muito relacionada com a ideia de superioridade racial (LIGHT; CHAPOUKA, 2000), como antes abordado, mas também com um discurso bastante presente sobre os gêneros. Os heróis que marcaram essas narrativas, além de brancos, eram homens, sejam os Pais Fundadores, ou figuras como Daniel Boone, Davy Crockett e/ou General Custer. O cinema, desde o início, “adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções” (STAM; SHOHAT, 2006, p. 144), constantemente atualizando as histórias de seus heróis e dos valores intrínsecos a estas narrativas.

Mesmo que os eventos revolucionários do século XVIII tenham sido relevantes para institucionalizar os valores defendidos pela Declaração da Independência, foram principalmente os heróis do século XIX que, ao defendê-los, construíram um modelo de masculinidade estadunidense muito representado no cinema durante o século XX. “Mitos são histórias desenhadas da História de uma sociedade que adquiriram através do persistente uso do poder de simbolizar a ideologia de tal sociedade e dramatizar sua consciência moral”<sup>157</sup> (SLOTKIN, 1992, p. 5, tradução nossa), já que, segundo o autor, o problema dessas narrativas é que elas se organizam através de uma relação de causa e efeito. Sendo assim, simplificam-se as complexidades inerentes a qualquer momento histórico, favorecendo a voz de uns sobre outros<sup>158</sup>.

Segundo Robert Stam e Ella Shohat, “os filmes organizam os acontecimentos e as ações em uma narrativa temporal que caminha para um desfecho, moldando, assim, nosso modo de pensar tanto o tempo histórico quanto a História nacional” (2006, p. 145). Esses

---

<sup>157</sup> *Myths are stories drawn from a society's history that have acquired through persistent usage the power of symbolizing that society's ideology and of dramatizing its moral consciousness.*

<sup>158</sup> Destaquei no primeiro capítulo a afirmação de Ray Raphael (2006) sobre as narrativas dos heróis da Revolução e dos Pais Fundadores, assim como representações visuais desses momentos, como sendo importante para essa construção da nação. Richard Slotkin também aponta para o mesmo período (entre a Revolução e Guerra Civil) como fundamental na construção desse sentimento de nacionalidade, com a propagação de livros, revistas e jornais.

filmes estão de acordo com a noção de “tempo do calendário” das narrativas nacionais, como aponta Anderson (2008), legitimando entendimentos sobre passado, presente e também como se pensa um futuro. Como lembram Stam e Shohat (2006), o público de um filme, por mais diverso que seja, é colocado no lugar de identificação com um tipo de herói, defendendo os valores de uma nação. Nesse sentido, entendo como relevante compreender que essas narrativas foram (e ainda são) reafirmadas e atualizadas pela ficção cinematográfica e que dialogam diretamente com a sociedade sobre os valores da nação que influenciam comportamentos no público e no privado.

Entre os anos de 1926 e 1967, o número de *westerns* produzidos era aproximadamente um quarto de toda produção hollywoodiana (STAM; SHOHAT, 2006). Dentre outras possibilidades, isso pode significar o interesse do público nas narrativas do chamado Velho Oeste, jornadas heroicas na conquista de ambientes hostis, envolvendo sacrifícios, guerras etc. Esses elementos remetiam a um passado recente, considerando também que grande parte desses filmes, preferencialmente, focavam em eventos e personagens da segunda metade do século XIX. No entendimento de Shohat e Stam, “tal gênero desempenhou um papel pedagógico crucial na formação da sensibilidade histórica de inúmeras gerações de norte-americanos” (ibid., p.169). Gerações essas formadas por pessoas nascidas no país e imigrantes que chegaram aos Estados Unidos no início do século XX, e que encontravam no cinema um entretenimento barato (LEWIS, 2008)<sup>159</sup>.

Por mais famoso que fosse o gênero no período, o gângster se sobressaiu como um grande personagem na década de 1920, fruto não somente da urbanização, mas também da violência que ocorria no meio urbano (muito relacionada ao período da Proibição). O “fora da lei” (*outlaw*) urbano ganhou inúmeras representações nesse período, sendo uma das facetas do *city boy* que, como afirmou Robert Sklar (1992, p. 9, tradução nossa), “eram produtos de ideologia e não meramente reflexo da realidade social”<sup>160</sup>. Entendo que o detetive particular da literatura *hardboiled* se relaciona mais com alguns homens que vagavam pelo Oeste, com os heróis que marcaram as histórias da fronteira e tornaram-se personagens nos *dime-novels*, do que com os gângsters. O gângster é aquele que causa desordem e violência no meio urbano, e a tradição de alguns heróis do Oeste representa o homem que vaga por esse meio hostil e violento para resolver algum problema.

---

<sup>159</sup> Conforme Richard Slotkin (1992), durante a década de 1930, houve uma queda na produção de *westerns*, sendo 1939 considerado um ano de renascença. Com exceção dos anos durante a guerra (de 1942 a 1945), esse ciclo de filmes, que eram os mais populares de Hollywood, durou por três décadas.

<sup>160</sup> *were products of ideology and not 'merely reflections of social actuality.*

Independente das diferenças entre os personagens, existe uma ligação entre eles, representada pela figura do homem solitário, isolado, violento e misógino; o herói/homem que não se abala emocionalmente, como afirmou Duncan (2000). Isso, sem esquecer que a ideia por trás do “homem-que-conhece-os-índios” remete às fronteiras entre civilização e barbárie, nas quais o homem branco representa a civilização. “Raça e gênero estão inelutavelmente entrelaçados através da primazia da heterossexualidade em reproduzir a primeira e definir a segunda”<sup>161</sup> (DYER, 1997, p. 30, tradução nossa). O herói estadunidense é branco, heterossexual, e tem sua identidade calcada com relações de opressão a outros grupos e às mulheres.

A construção estadunidense de masculinidade e feminilidade está relacionada fundamentalmente com ideologia racial: raça e gênero operam por e através do outro, cada um usando o outro para selar fissuras, costurar lacunas, e naturalizar sua própria *performance* de branquitude, negritude, masculinidade e feminilidade<sup>162</sup> (ABBOTT, 2002, p. 4, tradução nossa).

Sendo assim, de acordo com os autores mencionados, existe a possibilidade do estabelecimento de relações entre o personagem do detetive particular e os heróis dos filmes de *western*. De forma mais geral, Sklar identifica um tipo de masculinidade retratada em filmes versando sobre a violência urbana, começando nos filmes de gângsteres e chegando ao cinema *noir*. Nesse sentido, o relevante para o assunto abordado nesta tese é a afirmação de um ideal de masculinidade branca relacionado à própria narrativa nacional, legitimado em vários tipos de histórias no cinema hollywoodiano.

Como Sheri Bisen (2005) ressaltou, a solidão do detetive assemelha-se à do pistoleiro, que no ambiente hostil opera entre dois mundos, o da lei e o da marginalidade. “O detetive *hard-boiled* mantém sua solidão e suas habilidades violentas a fim de sobreviver por sua conta em um sistema que deu errado”<sup>163</sup> (PORTER, 1975, p. 414, tradução nossa). Os detetives das obras literárias de Hammett e Chandler, que também povoaram o universo *noir*, reconhecem o urbano como um espaço de ameaças constantes, seu Oeste moderno (Los

---

<sup>161</sup> *Race and gender are ineluctably intertwined through the primacy of heterosexuality in reproducing the former and defining the latter.*

<sup>162</sup> *the American construction of masculinity and femininity is linked fundamentally to racial ideology: race and gender operate by and through each other, each using the other to seal up fissures, suture gaps, and naturalize their own performance of whiteness, blackness, masculinity, and femininity.*

<sup>163</sup> *The hard-boiled dick maintains his solitude and his skills of violence in order to survive on his own terms in a system gone awry.*

Angeles neste caso), e o lugar de *ruined dreams* (“sonhos arruinados”), conforme afirmou Porter.

Frank Krutnik, que também ressalta o elemento da solidão, afirma que esses romances *hardboiled* não foram simplesmente uma versão americana das histórias de detetives, e sim o que ele chama de “um processo empático de masculinização”<sup>164</sup> (1991, p. 42, tradução nossa), sendo o foco da maioria dos filmes *noir* a jornada de homens e de como conseguem (ou não) vencer os desafios que surgem em seu caminho. Ou seja, um intenso debate sobre homens e como lidam com suas identidades, perante a sociedade e suas pressões.

Como afirmado no capítulo anterior, personagens como Sam Spade são exemplos em histórias que Krutnik chamou de *tough thriller*. Spade, assim como Philip Marlowe (de Chandler), são os homens que estão sempre em controle e não se abalam emocionalmente com as situações que se apresentam ao longo de suas jornadas. Neles, a identidade deve ser constantemente comprovada ao longo das histórias através de suas ações (KRUTNIK, 1991). E, mesmo sob acusação da justiça, como no começo de “Relíquia Macabra” e “Até a Vista, Querida”, o detetive não se abala, não demonstra medo e segue sua jornada até demonstrar a todos que o controle sempre foi seu desde o início.

Esse tipo de personagem continuou a marcar o cinema *noir* ao longo de duas décadas, seja nas adaptações de Raymond Chandler (com o detetive Philip Marlowe)<sup>165</sup> e o detetive Mike Hammer (de Mickey Spillane), na adaptação de 1955, “A Morte Num Beijo”. Um dos elementos destacados por Robert Sklar (1992), ao elaborar seu conceito de *city boy*, está baseado em personagens interpretados pelo ator James Cagney, e se refere ao estilo da *performance*, sendo essa baseada na fisicalidade, assim como numa postura misógina. Esses elementos são características de vários personagens masculinos no cinema *noir* e falam sobre gênero e sexualidade, ao menos como tentativa para reafirmar um discurso de masculinidade que reitere uma matriz inteligível dos gêneros (BUTLER, 2003). Os personagens do *noir* se utilizam de violência para resolver seus dilemas, não somente com os homens, mas também com as mulheres.

O ambiente do protagonista do *noir* serve como justificativa para que ele aja de modo violento (KRUTNIK, 1991) e essa noção se faz presente em narrativas passadas. Como afirmou Artur Avila (2006), nas elaborações sobre o Mito da Fronteira por Turner, a violência no processo de ocupação seria justificada pelo progresso. No entanto, segundo Slotkin (1992),

<sup>164</sup> *an emphatic process of masculinisation.*

<sup>165</sup> Foram quatro adaptações durante a década de 1940. “Até a Vista, Querida” (1944), “À Beira do Abismo” (1946), “A Dama do Lago” (1946) e “A Moeda Trágica” (1947).

diferente de Turner, que diminui o papel da violência nesse processo, foram nas teorizações de Theodore Roosevelt<sup>166</sup> que a violência ganhou um papel principal na construção do país; a fez um “país viril”. Os nativos eram percebidos como principais representantes de uma ideia de atraso e, por isso, a violência seria justificada. Conforme o autor, a teoria imperialista e racista de Roosevelt teve maior influência na cultura de massa estadunidense do que as teses de Turner.

Os conflitos, as mortes seriam efeitos colaterais para a afirmação dos homens brancos, marcando, sim, uma colonização desse ambiente que não lhes pertencia. “Este processo de construção da nação foi possível pelas ferrovias que claramente representaram a destruição dos indígenas e a criação de uma identidade nacional de uma república branca concebida como um império em crescimento”<sup>167</sup> (LIGHT; CHALOUPIKA, 2002, p. 334, tradução nossa). Esses elementos marcaram as narrativas nacionais e estão presentes na nostalgia do passado, e da maneira como se justificam certas ações para construir um futuro dessa nação.

“Violência é central tanto para o desenvolvimento histórico da Fronteira quanto para a sua representação mítica”<sup>168</sup> (SLOTKIN, 1992, p. 11, tradução nossa), seja quando é usada de maneira direta ou de forma metafórica. E entendo a importância que essas narrativas possuem no imaginário estadunidense, reproduzidas muito no cinema, assim como a participação da violência como parte da cultura do país e que formou a noção de nação. Richard Slotkin (1992) considera que a violência possui uma “significância mítica”, na história dos EUA, e é importante discutir como ela foi representada no cinema

Como o *western* se oferece como um mito das origens estadunidenses, implica que a violência é uma parte essencial e necessária através da qual a sociedade estadunidense foi estabelecida e seus valores democráticos foram defendidos e forçados<sup>169</sup> (SLOTKIN, 1992, p. 352, tradução nossa)

Considerando que aqueles que forçam os tais valores democráticos são homens brancos, é possível estabelecer uma relação com essa questão e a maneira como o discurso sobre as masculinidades é construído, tendo a violência como uma prática comum. Sendo o

---

<sup>166</sup> Roosevelt foi presidente dos EUA de 1901 a 1909, mas em 1889 ele escreveu o livro *Winning of the West* onde elaborou suas teorias sobre a importância da conquista do Oeste para a formação da nação.

<sup>167</sup> *This process of nation-building made possible by the railroads clearly represented the destruction of the Indians and the creation of the national identity of the white republic conceived as a growing empire.*

<sup>168</sup> *Violence is central to both the historical development of the Frontier and its mythic representation.*

<sup>169</sup> *since the Western offers itself as a myth of American origins, it implies that its violence is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defend and enforced.*

espaço público considerado pertencente aos homens, um lugar violento, a feminilidade que acompanha o homem violento é a da mulher atribuída ao cuidado, à casa, ao conforto do lar. Dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre o homem *noir* e seu ambiente, como parte dessas narrativas de afirmação de uma superioridade branca sob um território hostil. Entendo que a construção de uma noção de masculinidade estadunidense está sempre relacionada à raça branca e como se afirma em relação aos outros diferentes dele (ABBOTT, 2006), muitas vezes se utilizando da violência.

“O espaço mítico do *Western* é identificado com o passado Americano e com uma narrativa de história nacional tradicional e progressiva”<sup>170</sup> (SLOTKIN, 1992, p. 352, tradução nossa). Temos inúmeras possibilidades, onde o “sonho americano” pode ser concretizado, para os brancos que sobreviverem às hostilidades ali presentes. Segundo Shohat e Stam, no caso do *western*, a terra é muito importante e algumas paisagens são reverenciadas, representadas como espaços vastos e supostamente vazios, passíveis de exploração pelo homem branco. Esses filmes projetam “a visão de uma possibilidade sem limites, uma percepção de vistas infinitamente abertas tanto no espaço quanto no tempo” (ibid., p. 173)<sup>171</sup>.

Como no ambiente hostil do Oeste, o urbano é uma terra sem lei, repleta de vícios, crimes e amoralidades. Para o detetive, o “lugar mítico” do Oeste é a cidade (SLOTKIN, 1992). No entanto, segundo Abbott (2002), o urbano não tem espaço para o sonho. A jornada para o Oeste no século XIX continha em si uma promessa de sucesso e esperança (PORTER, 1975), elementos que não existem na literatura *hardboiled* e no cinema *noir* quando utilizam esses fatores como metáfora de suas narrativas e personagens. O detetive possui características que são de um homem em busca de justiça, mas também do fora da lei. Porém, diferente do *western*, a cidade é representada como tendo efeitos negativos sob o homem. O lugar da cidade é representado como claustrofóbico e ameaçador. Para o homem do *noir* lhe restou a violência, a corrupção humana e talvez a morte. Um filme em específico apresentou uma *mise-en-scène* que nos remete ao *western*, com uma narrativa *noir*, explorando alguns desses temas abordados.

Um dos elementos do Mito da Fronteira, institucionalizado por Frederick Turner, se dá nessa importância da natureza e da relação do homem com o ambiente. Inclusive, de como os imigrantes tornam-se americanos nesse processo de conquista do Oeste, como uma espécie

---

<sup>170</sup> the mythic space of the Western is identified with the American past and with a traditional, progressive narrative of national history.

<sup>171</sup> “Os filmes sobre o Oeste norte-americano herdaram a vocação da pintura de fronteira, ilustrada pela litografia *Through to the Pacific*, de Currier e Ives. Nela, há – no primeiro plano – uma paisagem rica em símbolos relacionados ao progresso material, incluindo um trem que atravessa uma cidade industrial em direção a uma terra “rudimentar”; no segundo plano, esse trem segue em direção ao Pacífico” (SHOHAT; STAM, 2006).

de regeneração (AVILA, 2006). Segundo Turner (1921), o avanço para o Oeste significava o afastamento das influências europeias. Em “Amar foi minha Ruína”<sup>172</sup> (1945), dirigido por John Stahl, é utilizado um cenário, especificamente no estado do Arizona, em que a vastidão da terra é apresentada com planos abertos (Figura 3). No entanto, entendo que essa associação acontece para nos iludir, como a própria mulher iludiu o protagonista.

Figura 3 – “Amar Foi Minha Ruína”, Dir. John Stahl, 1945.



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora

Na história, o protagonista é o escritor Richard Harland (Cornel Wilde), que conhece Ellen Berent (Gene Tierney) em uma viagem de trem, no início do filme. Sem saber, ambos estão a caminho do mesmo destino, e ali se apaixonam e se casam. Ellen não é a típica *femme fatale* que deseja poder e *status* social; ela já é uma mulher rica e sua questão no filme será o sentimento de posse em relação ao marido, o que a levará a cometer os atos mais violentos e perversos ao longo da história.

Segundo Scorsese e Wilson (2004), a cor era mais utilizada em filmes de época e musicais. No filme, a bela paisagem, de campo aberto, não oferece possibilidades infinitas para Richard Harland, tendo essa “beleza maculada pela natureza perversa da heroína” (p. 100). As cores vibrantes do *technicolor* e a paisagem natural que acompanha boa parte do filme não condizem com o inferno vivido pelo protagonista. Diferente de outros filmes que utilizam muitas sombras para caracterizar o universo ou o estado de espírito do personagem, no filme de Stahl, é possível pensar que as cores e as paisagens são como uma superfície perfeita, mas que, se olharmos mais atentamente, enxergaremos que, na verdade, há um mundo perverso por trás.

O protagonista de “Amar foi Minha Ruína” é o típico herói *noir* que se rende à *femme fatale* e é levado à ruína. Seu fim pode ser considerado feliz perto de outros tantos

<sup>172</sup> *Leave Her To Heaven*. Dir. John M. Stahl. 20th Century Fox, 1945.

protagonistas, mas as marcas de Ellen em sua vida foram indelévels. Como homem, sua masculinidade diferencia-se de outros protagonistas, apresenta-se como sensível e é escritor. Na imagem acima, à direita, temos Richard Harland em uma *mise-èn-scene* típica do *western*, mas essa paisagem foi o cenário de um pesadelo e não de sonhos. A terra, que é domesticada pelo homem branco no *western*, como afirmou Shohat e Stam (2006), continua “selvagem” no ambiente *noir*.

### 3.2 Sobre masculinidades viris nas narrativas cinematográficas e literárias;

A virilidade no cinema estadunidense é sempre associada ao homem branco, referindo-se a filmes de aventura, como Tarzan e narrativas coloniais; e “a exibição do corpo masculino atlético é uma das principais atrações do cinema primitivo” (BAECQUE, 2013, p. 523). Estes elementos também são encontrados no *noir*, principalmente através do esporte mais representado nesses filmes, o boxe. Em filmes como “Assassinos” (1946), “Corpo e Alma” (1947) e “O Invencível” (1949), com personagens que lutam boxe, temos a exploração do corpo atlético dos atores<sup>173</sup> como mecanismo visual da afirmação de um tipo de masculinidade. Além disso, é possível também destacar um elemento relacionado ao figurino: o uso de camisetas regata, explorando o físico do ator.

Personagens como Sam Spade e Philip Marlowe, ao serem representados como invulneráveis, legitimam uma versão monolítica de masculinidade, que não permite maleabilidade por tratar-se de um discurso normativo. No entanto, a maioria dos personagens do cinema *noir* não é assim, e o uso da violência, diferente de como acontece com os personagens mencionados acima, pode ser uma tentativa de retomar o controle de uma situação, já fora do seu alcance. Nesse sentido, a violência como afirmação de masculinidade nesses filmes pode ser pensada sob vários prismas.

Os discursos no cinema *noir* operam em grande parte na afirmação de binarismos, sendo que “a identidade é relacional” (WOODWARD, 2014, p. 9). Seja esta inter-relação estabelecida entre homens e mulheres, homens brancos e homens não brancos, ou *femme fatales* e donas de casa, a afirmação da identidade requer um outro diferente para marcar a fronteira. O estabelecimento de uma fronteira exclui e marginaliza, afirmando alguns sujeitos como corretos, heróis e representantes de um gênero e de uma sexualidade saudáveis para a nação.

---

<sup>173</sup> Burt Lancaster, John Garfield e Kirk Douglas, respectivamente.

Em sua definição sobre o patriarcado, bell hooks (2004) afirmou que este é um sistema que reafirma a superioridade dos homens, principalmente sobre as mulheres, como um direito. E esse sentimento de *entitlement*, como nos fala Michael Kimmel (2013), se reflete em muitas posturas violentas, sejam físicas ou psicológicas, quando o domínio é, de alguma forma, ameaçado. O cinema *noir* lida com essas questões de modos diferentes, focando, na maioria dos filmes, na jornada de homens que, ou tem o completo controle da narrativa, ou estão a ponto de perdê-lo. Outra questão digna de destaque é o modo como essas histórias reafirmam que nesse universo se o homem não mantém seu domínio, o controle, ele sucumbirá, seja pelo desejo por dinheiro e poder, ou por amor a uma mulher.

“A virilidade tem que ser validada pelos outros homens” (BOURDIEU, 2018, p. 77), e na cidade *noir* isso é o meio para a conquista do respeito entre os policiais e os criminosos. Isso porque os gêneros nunca podem ser pensados de maneira isolada, sendo necessário entender como essas posturas são validadas em relação à sociedade em geral. Segundo Bourdieu, se essa demonstração de virilidade necessita da validação de outros homens, ela também deixa claro o medo de tudo que pode ser caracterizado como feminino. Nesse entendimento, o que se entende enquanto feminino é frágil e vulnerável.

Desta forma, ao analisar essas representações, é preciso refletir sobre como elas remetem aos valores da sociedade nas quais se inserem, e de que forma tal contexto entende os padrões de comportamentos admitidos. O pós-guerra, sendo um período em que havia uma ansiedade quanto à perda do espaço de completo domínio do homem na sociedade, a ficção pode ser um escape em que esse controle é mantido.

A noção de virilidade parte também da ideia de que “os homens devem ser fortes, mais ainda, devem se mostrar fortes” (HAROCHE, 2013, p. 29), mesmo que isso não seja verdade. O homem invulnerável, que não se abala e não expressa emoções além da raiva é uma idealização do modelo viril, que reage na menor possibilidade de perda do controle. No filme “Relíquia Macabra”, Sam Spade, como um típico herói de um romance *hardboiled*, se relaciona com todos os personagens desse modo, reafirmando seu domínio com os policiais que suspeitam ser ele o assassino, com os criminosos que estão à procura da estátua e com a *femme fatale* que tenta seduzi-lo durante toda a trama. Tal postura se repete em alguns filmes, mas, na maioria, os personagens são homens tentando alcançar esse ideal e perdendo o controle.

Sobre o perfil psicológico de personagens como Sam Spade, Raymond Chandler o define como um homem comum, que não é rico e tem senso de caráter e de honra muito fortes: “Ele não vai tomar nenhum dinheiro de maneira desonesta e também não irá aturar

insolência de alguém sem uma desapaixonada vingança”<sup>174</sup> (1988, p. 18, tradução nossa). Sob essa ótica, a figura cinematográfica do detetive particular da década de 1940 é a do homem perfeito para enfrentar a cidade e seus perigos, o que cruza as fronteiras sem perder o controle, cujos princípios o tornam, além de um ideal como profissional, um ideal de masculinidade.

Alguns dos elementos observados por Raymond Chandler, em sua definição das características do personagem detetive particular, podem ser observados na construção da *mise-en-scène* dos espaços privados em que habitam, principalmente em suas casas. Para personagens como Sam Spade e Philip Marlowe, seus apartamentos são espaços frios e impessoais, não se nota muitos pertences nem objetos que possam remeter a uma vida além do trabalho. Na cena selecionada (Figura 4) de “Relíquia Macabra”, vemos Sam Spade em seu apartamento, logo após o assassinato de seu sócio, num enquadramento que o mostra solitário em um espaço sombrio. O apartamento notoriamente pequeno remete à característica citada por Chandler, a dos personagens não serem homens ricos. Reitera ainda que a casa e a família, que podem remeter a um espaço de segurança, não integram o universo desse homem, sendo a morada desse detetive quase um lugar de passagem, enquanto não está no escritório ou na rua resolvendo crimes.

Figura 4 – “Relíquia Macabra”, Dir. John Huston, 1941



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

<sup>174</sup> *He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without and dispassionate revenge.*

O universo sombrio do *noir* dialoga constantemente com uma sensação de insegurança, ampliada pelos efeitos de luz e cenários noturnos, podendo também expressar estados de espírito, assim como ressaltar elementos de caráter e intenção dos personagens. “Por essas ruas más um homem que não é mau deve ir”<sup>175</sup> (1988, p. 18, tradução nossa), afirmou Chandler sobre o detetive particular. Porém, considero que essa frase isolada pode representar a jornada de muitos homens no cinema *noir*, seus embates com a própria identidade, as crises acerca de seu papel como homem e o que precisa fazer para cumpri-lo.

“*Noir* é normalmente associado com crime, detetives e gêneros *thriller* porque eles proporcionam uma ampla oportunidade para você olhar as mentes de pessoas ruins à beira da sociedade”<sup>176</sup> (DUNCAN, 2000, p. 7, tradução nossa). Segundo o autor, essa visão é errônea quando estamos falando da ficção *noir*, pois ela aborda personagens que não estão distanciados do cotidiano das pessoas, homens comuns, que têm desejos, revelam fraquezas e fazem escolhas que os levam a situações trágicas. Muitos dos filmes que serão abordados nesta tese focam no homem simples que quer sustentar a família, mas o emprego não paga bem, como em “Pecado Sem Mácula” (1949); o herói de guerra e pilar de sua comunidade com um segredo vergonhoso, como em “Ato de Violência” (1949); o homem que procura uma vida melhor na Califórnia, como em “Curva do Destino” (1945); ou aqueles que procuram redenção para seus passados, mas as consequências de seus atos voltam a assombrá-los, como em “Assassinos” (1946) e “Fuga do Passado” (1947).

O crime é um dos pontos principais no filme *noir* e em torno dele outras questões se desenvolvem. “Esta fascinação com impulsos criminais internos e subjetivamente gerados tem sido altamente reconhecidos como uma característica crucial dos filmes *noir* dos anos 1940”<sup>177</sup> (KRUTNIK, 1991, p. XII, tradução nossa). Logo, a atividade criminosa, em alguns filmes, foi representada como um problema sistêmico. Porém, é o foco no indivíduo que fez o diferencial nas histórias dos filmes *noir*. Essas são histórias movidas por personagens perturbados, confusos, que se sentem inadequados e desesperados e acabam em situações que os conduzem ao crime. O universo *noir* é repleto de armadilhas que operam nesses sujeitos fracos, que procuram uma saída fácil para seus problemas e mesmo que queiram escapar, depois de um tempo, o destino normal e fatalmente os aplaca.

---

<sup>175</sup> *Down these mean streets a man must go who is not himself mean.*

<sup>176</sup> *Noir is often associated with the crime, detective and thriller genres because they give ample opportunity for you to gaze into the minds of bad, dark people on the edge of society.*

<sup>177</sup> *This fascination with internal, subjectively-generated criminal impulses has widely been recognized as a crucial characteristic of 1940s film noir.*

Um percentual significativo dessas histórias tem elementos em comum e possui relação com as discussões sobre a realização do sonho americano no pós-guerra e sobre o lugar do homem na sociedade. Tal discussão está presente em vários tipos de produções do período, seja nos já citados “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” ou “A Felicidade Não se Compra”, como em tantos outros homens trágicos do *noir*. O modo de relacionamento desses personagens com o mundo, a família, as mulheres, o trabalho e a cidade implica em questões relevantes, pois revela uma preocupação constante do período, um momento de crise da masculinidade, o que coloca tais personagens frente a incertezas, exigindo deles posicionamentos e posturas afirmativas.

Diferente da representação do Oeste como metáfora do sonho possível, quando o cinema *noir* coloca seu herói nessa mesma busca, uma das respostas mais contundentes foi a apresentada em “Curva do Destino” (1945), do diretor alemão Edgar Ulmer. Na obra, a terra de oportunidades se torna, no universo de Ulmer, “a terra dos sonhos despedaçados”<sup>178</sup> (CANDOR, 2005, p. 141, tradução nossa). O protagonista Al Roberts tenta ir de carona de Nova York para a Califórnia para se encontrar com a namorada. A visão da estrada pode ser lida metaforicamente como esse sonho de múltiplas possibilidades, que, no final, não são alcançadas.

Figura 5 - “Curva do Destino”, Dir. Edgar Ulmer, 1945



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

No *noir*, o Oeste como território simbólico do sonho não é redentor, não traz conforto, culminando algumas vezes na morte, como em “Curva do Destino”. No filme, essa

<sup>178</sup> *the land of shattered dreams.*

questão é apresentada de modo cru e direto, visto que os sonhos de todos os personagens se estilham em relação a uma realidade que não os acolhe. Como afirmou Paul Cantor, “o filme é uma sistemática desconstrução do sonho americano”<sup>179</sup> (id., p. 140, tradução nossa). A busca pela felicidade do personagem Al Roberts, de viver com sua namorada na Califórnia, é destruída em sua jornada, que culmina com duas mortes e sua prisão no final do filme. Ulmer constrói uma parábola na qual o sonho se transforma em pesadelo, no qual a realidade promissora no começo da jornada (Figura 5) se transforma em Al caminhando na escuridão devido à falta de possibilidades de vida.

“Em “Curva do Destino”, Ulmer retrata os Estados Unidos como uma terra de vagabundos solitários, sem casa e em perpétuo movimento”<sup>180</sup> (ibid., p. 152, tradução nossa). Neste caso, diferentemente do solitário detetive particular, grande parte dos protagonistas do cinema *noir*, principalmente na segunda metade da década de 1940, se encontram vulneráveis e perdidos em relação a todas as pressões da sociedade do período. Ao contrário do estável Sam Spade, homens como Al Roberts não encontram paz, nem ordem, muito menos controle sobre suas vidas. Segundo Winfried Fluck (2001), os elementos subversivos do cinema *noir* estão no fato de que os filmes, diferentemente de muitas produções hollywoodianas, rejeitam elementos como o amor romântico e o final feliz, e isso pode ser lido como uma crítica às idealizações sobre sucesso, amor e família.

Sendo assim, entendo como relevante discutir qual é o espaço da família no cinema *noir*, num período que legitimava discursos definidores de esferas do público e do privado para homens e mulheres. Contexto esse do crescimento dos subúrbios, do *baby boom*, da televisão e que culminou com o ideal de família defendida na era Eisenhower. Esse ideal, presente em outros filmes hollywoodianos e nas ilustrações de Norman Rockwell, foi debatido no cinema *noir* exatamente como um sonho difícil (ou quase impossível) de ser alcançado. Considero importante destacar que o cinema *noir*, como um movimento não monolítico e diverso, discutiu esses temas sob perspectivas diferentes e contraditórias. Isso, pois as duas décadas do *noir* estão inseridas em uma sociedade que passou por grandes mudanças e a arte respondeu a elas de múltiplas maneiras.

### 3.3. “Pacto de Sangue” e as masculinidades *noir*;

Existem várias formas de discutir a relação do cinema *noir* com as construções de família tradicional referindo-se ao período em questão. Para estabelecer um diálogo entre a

<sup>179</sup> *the film is a systematic deconstruction of the American dream.*

<sup>180</sup> *In Detour, Ulmer portrays America as a land of lonely drifters, homeless and perpetually on the move.*

constelação de personagens, entendo como necessário apresentar o que os personagens resistentes a formar uma família contribuem para essa discussão. Assim como de que forma suas *performances* de masculinidade e feminilidade dialogam com os entendimentos de gêneros normativos do período. Para tal, iniciarei a discussão a partir de um dos filmes que marcou o início do movimento, “Pacto de Sangue” (1944), dirigido por Billy Wilder.

O filme, baseado no livro de James Cain, conta a história de Walter Neff (Fred MacMurray), empregado de uma firma de seguros, que se envolve com uma mulher casada. Os dois juntos pensam em um esquema para assassinar o marido dela e ficar com o valor de um seguro de vida. O filme de Wilder explorou temas e personagens, com a combinação de um visual, que marcariam o movimento do cinema *noir*, como afirmou Richard Schickel (2014). Tudo isso é contado a partir do olhar do protagonista, através de *voice-over* e *flashback*. Na questão visual, é importante atentar para a construção de *mise-en-scène* e uso de *motifs* visuais que ficariam recorrentes nos filmes que seriam feitos posteriormente. Segundo o autor, o estilo do filme, remanescente de outras produções, foi visto em seu potencial econômico por Hollywood, o que influenciou produções futuras.

Referente à recepção crítica no período, Schickel afirmou que “não havia, portanto, nenhuma tradição conveniente através da qual se pudesse relacionar ‘Pacto de Sangue’, nenhuma forma simples de definir”<sup>181</sup> (SCHICKEL, 2014, p. 12, tradução nossa). Em 1944, não existia ainda o termo *noir* sendo atribuído a esses filmes e, segundo o autor, havia preconceito literário com autores como James Cain, o que também chamou atenção. “Pacto de Sangue” foi indicado a sete Oscar, incomum para esse tipo de histórias; e apesar de não ter ganho nenhuma estatueta, marcou um período no cinema estadunidense.

Como já afirmado, “Relíquia Macabra” é considerado por alguns autores como o começo do cinema *noir*. O filme de Huston tem uma direta relação com a literatura *hardboiled*, representando um modelo de masculinidade sólida, invulnerável, através de seu protagonista. O ambiente hostil e violento da cidade não afeta esse homem, que mesmo frequentando todos os espaços, não se perde entre os criminosos e as *femme fatales*. Para autoras como Sheri Bisen, filmes como “Pacto de Sangue” foram mais representativos do que se convencionou chamar de *noir*. Nesse caso, já temos um cenário diferente, em que os protagonistas estão condenados, não há esperança de redenção, e como público, apenas acompanhamos a queda. É a visão de dentro do abismo, como Paul Duncan (2003) afirmou, de personagens que se deixaram seduzir por sexo, poder e dinheiro.

---

<sup>181</sup> *there was thus no convenient tradition with which to link Double Indemnity, no simple way of defining.*

No entendimento de Megan Abbott (2018), quando se fala do cinema *noir*, as diferenças que existem entre a literatura *hardboiled* e o *noir* foram apagadas, utilizando-se um termo para representar ambos. No entanto, enquanto um trata sobre um homem enfrentando as hostilidades do meio e saindo intacto dessa disputa, no *noir* todos pertencem a um mundo “perdido”, ninguém consegue escapar ileso. Isso não significa que essas categorias não sejam intercambiáveis; no entanto, somente um tipo de masculinidade se sobrepõe nesse mundo obscuro, selvagem e violento, o que não é o caso de homens como Neff e Al Roberts.

Uma característica importante do personagem de Neff é a sua natureza entediada, como apontou Richard Schickel (2014). Ele trabalha há onze anos na companhia de seguros, não apresenta vontade de casar e recusa de maneira enfática uma promoção que o faria ficar somente dentro do escritório (o que ele chama de *desk job* no filme). Walter Neff é um tipo de personagem masculino que não está satisfeito com os padrões e, a partir desse sentimento, se permite envolver em uma situação criminosa que o leva à morte.

Na entrevista que Billy Wilder concedeu a Robert Porfirio, em 1975, publicado no livro *Film Noir Reader 3*, o diretor descreveu Walter Neff: “Ele é o homem comum que de repente se torna um assassino. Este é o aspecto obscuro da classe média, como homens comuns podem cometer assassinatos”<sup>182</sup> (2002, p. 108, tradução nossa). Nessa breve fala, o diretor identifica um elemento também presente na literatura de Chandler e Hammett<sup>183</sup>, que é uma crítica à classe média e à elite. Como se por trás de uma imagem de família, trabalho, riqueza, houvesse segredos obscuros e histórias violentas.

---

<sup>182</sup> *He is the average man who suddenly becomes a murderer. That's the dark aspect of the middle-class, how ordinary guys can come to commit murder.*

<sup>183</sup> Os detetives Philip Marlowe e Sam Spade são ambos identificados como classe trabalhadora. O próprio Chandler afirmou isso em seu ensaio *The Simple Art of Murder*. Assim como é válido lembrar que Raymond Chandler escreveu o roteiro de “Pacto de Sangue” junto com Billy Wilder.

Figura 6 – “Pacto de Sangue”, Dir. Billy Wilder, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Pela estrutura narrativa de “Pacto de Sangue”, construída através de *flashbacks*, o público já conhece o destino do protagonista. No entanto, Billy Wilder nos apresenta visualmente, na primeira cena (Figura 6), em que o personagem vai à casa de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) que Neff (Fred MacMurray) é um homem condenado de início. No momento em que entrou na casa e deixou de cumprir seu dever como funcionário da empresa de seguros para flertar com a mulher de seu cliente.

Um dos *motifs* visuais muito utilizados no cinema *noir* é o que Robert Porfirio (2006) denominou de “*bar*” *motif*. Podem ser as barras de uma cela de prisão, sombras de uma veneziana, como na imagem acima, ou qualquer objeto que possa causar essa sensação de aprisionamento. As sombras da veneziana resultam nesse efeito em Neff, também em outros cenários, como no próprio trabalho. Neff demonstra sentir-se aprisionado em seu cotidiano e esse sentimento desencadeia sua própria queda.

“Eu, Walter Neff, vendedor de seguros, 35 anos, solteiro, nenhuma cicatriz visível... isto é, até um tempo atrás”<sup>184</sup> (tradução nossa). É assim que se descreve no início do filme, quando confessa o crime para seu colega Barton Keyes (Edward G. Robinson). Neff é o próprio exemplo de *average man*, mencionado por Wilder, alguém que até aquele momento vivia sua vida como deveria; trabalhava, cumpria tarefas, mas depois de conhecer uma mulher, cometeu um assassinato. Tipos como Neff protagonizaram inúmeros filmes *noir*, e essa não conformação dos protagonistas homens é um sintoma de como os padrões heteronormativos afetavam a todos, mesmo que de maneiras diferentes.

<sup>184</sup> *Me, Walter Neff, insurance salesman, 35 years old, unmarried, no visible scars... until a while ago, that is.*

Os cenários do filme não são convidativos e o pior deles é a casa da família Dietchrison. Ao entrar na sala de estar da casa referente à imagem acima, Neff descreve que o lugar estava abafado, com as janelas fechadas, com cheiro de cigarro e poeira no ar. Schickle (2014) afirma que os cenários no filme não são muito iluminados, mesmo que haja sol na rua. Cria-se assim um contraste com a imagem da Los Angeles ensolarada, assim como causa uma sensação claustrofóbica quando os personagens estão em espaços fechados<sup>185</sup>.

Diferente de personagens como Spade e Marlowe, Neff acha que tem as coisas sob controle, mas por trás de seu comportamento como um *tough guy*, o relacionamento com a *femme fatale* expôs suas vulnerabilidades. O protagonista comete o crime pela mulher e por dinheiro, mas no processo subestima Phyllis, e como ele mesmo afirma em sua confissão: “Eu não consegui o dinheiro e eu não consegui a garota”<sup>186</sup> (tradução nossa). Molly Haskell afirmou que nesses filmes, “relacionamentos são enraizados em medo e suspeita, impotência e inadequação”<sup>187</sup> (2016, p. 195, tradução nossa), e a dinâmica entre os personagens reflete esses sentimentos. Segundo a autora, esses elementos refletem um período de muita paranoia e pessimismo, e o cinema *noir* seria a representação de um universo que acontece paralelo à sociedade em geral.

Esses dois tipos de personagens foram uma constante no cinema *noir*, principalmente nos anos de 1944 a 1948. Mesmo que o assunto casamento e família não apareçam, a construção da individualidade desses dois personagens dialoga com noções (hetero)normativas da sociedade e o não desejo de ambos de se conformar com padrões. Como lembrou Megan Abbott (2002), as histórias que inspiraram o cinema *noir* eram construídas a partir de noções binárias de gêneros, e para melhor compreender essa dinâmica é relevante analisar sempre esses binarismos em relação. Nesse sentido, discutir as masculinidades é sempre relacioná-las com os que o cercam, tanto homens como mulheres, e de um modelo de masculinidade normativa sendo constantemente ameaçado, principalmente no ambiente da grande cidade.

O ideal de masculinidade é sempre acompanhado de um ideal de feminilidade. Sendo assim, mesmo que o foco do cinema *noir* seja a jornada de homens, não há como ignorar a presença de personagens femininas durante as duas décadas do movimento. Num número significativo de obras do período, os dramas nos quais os protagonistas se envolvem estão

<sup>185</sup> Segundo Sheri Bisen (2005), esse visual pouco iluminado presente em “Pacto de Sangue” reflete a própria experiência de moradores de Los Angeles nos anos depois que os Estados Unidos entraram na guerra, no final de 1941, sofrendo com *blackouts*, restrições e um medo de ataque japonês. Sanções que influenciaram o próprio funcionamento dos estúdios durante o período.

<sup>186</sup> *I didn't get the money and I didn't get the girl.*

<sup>187</sup> ... *relationships are rooted in fear and suspicion, impotence and inadequacy.*

relacionados a mulheres, principalmente à personagem da *femme fatale*. E não há como discutir a figura da esposa e o espaço da família sem destacar que esses personagens femininos se constroem em oposição entre si. Nesses dramas, geralmente o personagem masculino, seja ele um policial, jornalista ou veterano, se vê diante da escolha entre a *femme fatale* e a mulher com quem casaria ou já está casado (DUNCAN, 2015), estipulando nessa dicotomia um discurso sobre feminilidade, que permeia o cinema hollywoodiano desde a primeira metade do século XX. Nessa relação, uma das personagens é relacionada aos vícios e tentações da metrópole, representando sempre um perigo para o protagonista, sendo a outra a figura que representa a segurança.

### 3.4. *Femme fatale* e o visual do *noir*;

Com base no acima exposto, considero que, para discutir o espaço da família no cinema *noir*, é relevante entender a figura da *femme fatale* e o que ela representa na discussão encaminhada nesta tese. Como afirmou Wheeler Dixon, “filme *noir* é o cinema da paranoia, da dúvida, do medo e da incerteza”<sup>188</sup> (2009, p. 1, tradução nossa), e a *femme fatale* é representativa desse universo. Constantemente construída como uma personagem que representa uma ameaça ao poder do protagonista, diferentemente das esposas que também são personagens recorrentes no *noir*, ela não traz nenhuma segurança ao homem. E essa dicotomia também se apresenta nos espaços frequentados pelo protagonista, enquanto a *femme fatale* faz parte do universo da grande cidade, dos bares, da noite, do crime, a esposa limita-se ao espaço do subúrbio.

Autoras como Molly Haskell (2016) e Sylvia Harvey (1998) atribuem essa representação das mulheres aos sentimentos dos homens no período histórico em relação às mudanças sociais vivenciadas no contexto da guerra. No cinema *noir* “é claro que homens precisam controlar mulheres sexualmente para não serem destruídos por elas”<sup>189</sup> (PLACE, 1998, p. 49, tradução nossa), e esse jogo marcou as relações de gênero entre os personagens do *noir*. O lugar da família é o espaço do controle que o homem ainda tem ou procura para si, sendo que a mulher ocupa um espaço limitado e atua apenas na esfera que teoricamente lhe compete.

---

<sup>188</sup> *film noir is the cinema of paranoia, of doubt and fear and uncertainty.*

<sup>189</sup> *it is clear that men need to control women's sexuality in order not to be destroyed by it.*

“O lugar das mulheres na casa determina sua posição na sociedade, mas também serve como um reflexo das relações sociais opressivas de modo geral”<sup>190</sup> (HARVEY, 2007, p. 36, tradução nossa). Nesse sentido, o espaço privado pode ser lido como o de um aprisionamento, não somente para as mulheres. Porém, as consequências são vividas pelos personagens de maneiras diferentes, e esse é um ponto fundamental, visto que tais debates se deram de diferentes formas no cinema hollywoodiano do período, acenando para uma preocupação que ultrapassa a ficção. Por isso, considero que debater os discursos normativos relacionados à família não se limita a problematizações acerca dos papéis sociais das mulheres, mas exigem também considerar a postura normativa para os homens.

Se a *femme fatale* pode ser lida como uma representação simbólica do medo dos homens com relação ao espaço social ocupado pelas mulheres naquele período, principalmente no mercado de trabalho, é relevante destacar que essa personagem dificilmente é representada como financeiramente independente com referência ao trabalho que desempenha. No entendimento de E. Ann Kaplan (1995) existem duas opções oferecidas pelo cinema *noir* para a *femme fatale*: trabalhar em uma casa noturna ou casar com um homem rico, normalmente mais velho. Nos dois casos, há um elemento em comum, que é o foco na beleza da personagem e como esse fator implica diretamente no poder que elas exercem sobre os homens.

Conforme Janey Place, “a mulher má e sedutora, que tenta o homem e causa sua destruição está entre os temas mais antigos da arte, da literatura, da mitologia e da religião na cultura Ocidental”<sup>191</sup> (1998, p. 47, tradução nossa). Sendo assim, é possível afirmar que a mulher fatal no filme *noir* integra uma tradição relativa ao modo como a própria sociedade Ocidental percebe a mulher, seu corpo e o exercício de sua sexualidade. No entanto, é válido apontar que essas representações de um ideal de beleza referem-se principalmente às mulheres brancas, consideradas as devidas diferenças entre sociedades e períodos.

A *femme fatale* é parte constitutiva do universo *noir* e sua atmosfera de paranoia e medo. Ela sai à noite, frequenta os bares, habita espaços que teoricamente não deveria, reforçando sua oposição à figura da esposa, que nunca sai do lar. *The nurturing woman* é como Janey Place (1998) denomina a esposa, uma personagem que oferece o espaço da segurança e do amor; o espaço para a concretização do sonho em contraponto às vivências ao lado da *femme fatale*, que podem, inclusive, levar à morte. Mulheres como Phyllis

---

<sup>190</sup> *Woman's place in the home determines her position in society, but also serves as a reflection of oppressive social relationships generally.*

<sup>191</sup> *the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture.*

Dietrichson integram um universo de vícios e crimes, atribuídos ao contexto das grandes cidades. Essas mulheres foram retratadas de diversas formas e alguns filmes estruturariam um discurso mais moralizante em torno delas, principalmente com o conservadorismo do período da Guerra Fria. Richard Schickel afirma sobre a personagem de “Pacto de Sangue”:

Certamente esta criatura teve seus antecedentes nas *vamps* do cinema mudo. No entanto, ela tem uma tendência de ter uma origem européia, escondendo seus esquemas de uma maneira altamente romântica. É possível argumentar que existiam indícios do que estava por vir em figuras como a Brigid O’Shaughnessy interpretada por Mary Astor em “Relíquia Macabra”<sup>192</sup> (SCHINCKEL, 2014, p. 58, tradução nossa).

Molly Haskell (2016), em seu livro da década de 1970, já trazia essa relação com um modelo europeu de *vamp* e certas mudanças para a *femme fatale* estadunidense da década de 1940. No entanto, uma personagem como Phyllis estaria mais relacionada a uma questão econômica capitalista do que propriamente uma representação da natureza da mulher. Em grande maioria, essa personagem busca ascensão social, por meio do casamento, interessa-se por bens materiais, e diferente da imagem da mulher generosa que pensa nos outros, a *femme fatale* é uma mulher extremamente egoísta. Segundo a autora, a frieza dela é uma das características que gera fascinação no personagem homem.

A personagem é apresentada como um dos fatores que impossibilitam o protagonista de atingir seus objetivos, e por mais que ele queira reduzi-la à sua vontade, ela não se submete. O filme “Tensão”<sup>193</sup> (1949) é um bom exemplo para analisarmos essa questão, na medida em que o protagonista deseja forçar seu sonho da casa e da família nuclear, unindo-se a uma mulher que não deseja o mesmo que ele. Isso, pois o desejo dela está mais relacionado à ambição, o que a leva a se envolver com um homem rico.

A proposta desenvolvida neste texto, de inter-relacionar masculinidades, “sonho americano” e nação, requer a compreensão acerca dos modos como essas relações se estabelecem, assim como de que forma os discursos do sonho estão ou não disponíveis para outros sujeitos que não o homem branco. Problematicar as masculinidades dos muitos personagens dos filmes *noir* do pós-guerra implica considerar a relação desses homens com os demais sujeitos e como eles buscam afirmar suas identidades através dessas relações, visto

---

<sup>192</sup> *Certainly this creature had her antecedents in the vamps of the silent screen. But they tended to be European in origin, and to hide their schemings under a highly romantic manner. It might also be argued that there were hints of what was to come in figures like Mary Astor’s Brigid O’Shaughnessy in “The Maltese Falcon”.*

<sup>193</sup> *Tension*. Dir. John Berry. MGM, 1949.

que, para compreendermos os gêneros, “nós devemos consistentemente ir além do gênero”<sup>194</sup> (CONNELL, 2015, p. 76, tradução nossa). Em síntese, é possível afirmar que o modelo normativo do sonho no pós-guerra é classista, misógino, heteronormativo e branco.

Para o estabelecimento das diferenças descritas e a criação da atmosfera típica do *noir*, os diretores exploraram elementos simbólicos da linguagem fílmica, como o jogo de luz e sombra, e até mesmo cores (ainda que a maioria desses filmes seja em preto e branco). Conforme a argumentação desenvolvida, podemos considerar que o *noir* se pauta no binarismo e entendo fundamental a compreensão de como cores e sombras são indicativos dos discursos sobre os gêneros reafirmados por essas narrativas.

No que tange à análise das imagens do *noir*, entendo relevante a proposta de Siegfried Kracauer de considerar os *motifs* visuais e narrativos. A discussão desenvolvida pelo autor em *From Caligari to Hitler: a psychological History of the German film* (1966) aborda a mentalidade coletiva, discorrendo sobre como um grupo de filmes, anteriores à ascensão de Hitler em 1933, expressa elementos dessa mentalidade. Sua consideração dos *motifs* está relacionada ao que denomina “impulsos internos” (*inner urges*), pois “eles obviamente carregam mais peso sintomático quando ocorrem tanto em filmes populares como impopulares, em filmes B como superproduções”<sup>195</sup> (KRACAUER, 1966, p. 8, tradução nossa). A reiteração de *motifs* se dá com relação a discussões caras à nação que produz os filmes, mas também a elementos estéticos presentes na história do cinema e na história da arte.

Sobre o assunto, Janey Place e Lowell Petterson (2006), destacam a importância dos *motifs* visuais no cinema *noir*, como representação simbólica do estado emocional do protagonista e/ou universo habitado por ele. No texto *Some Visual Motifs of Film Noir*, os autores exemplificam os mecanismos utilizados no cinema *noir* e problematizam os discursos dessas narrativas. Com relação à representação das mulheres, destaca-se a iluminação *high-key* para a esposa, e a *low-key* para a *femme fatale*. A primeira cria uma sensação de normalidade em torno da personagem, já a segunda pode conferir um sentimento de ameaça: “Áreas sombreadas sugerem o que está escondido, desconhecido, o sinistro”<sup>196</sup> (PLACE; PETERSON, 2006, p. 70, tradução nossa), e a representação da *femme fatale* é muitas vezes acompanhada por essa iluminação.

<sup>194</sup> *we must consistently go beyond gender.*

<sup>195</sup> *they obviously carry most symptomatic weight when they occur in both popular and unpopular films, in grade B pictures as well as in superproductions.*

<sup>196</sup> *Shadow areas hint at the hidden, the unknow, the sinister.*

A consideração da proposta de Kracauer para a tese se dá pelos elementos da análise propriamente dita que ele destaca, mas também pelo fato de que muitos dos filmes por ele citados influenciaram diretamente as produções estadunidenses. A relação do cinema *noir* com o movimento do Expressionismo Alemão<sup>197</sup> se deu através da participação de expatriados de países impactados pelo nazifascismo nessas produções, embora a imigração para os EUA tenha ocorrido desde a década de 1920, como aconteceu com F. W. Murnau, que lançou seu primeiro filme em Hollywood em 1927. Destaca-se, portanto, a presença da mulher fatal na obra de cineastas expressionistas, como expressão da dicotomia entre a mulher virginal e a fatal, assim como em “Metrópolis” (1927), de Lang, e “Aurora” (1927), de Murnau.

Embora essa não seja a única influência do cinema *noir*<sup>198</sup>, é possível estabelecer relações no que se refere à visualidade das obras, em função da fotografia menos realista de alguns dos filmes, a sua constituição como expressão simbólica do que se passa internamente na jornada dos protagonistas, além da exploração de temas referentes à modernidade, urbanização, e das relações dos protagonistas com tais questões. Para a compreensão da ideia do *noir* como expressão do “sonho americano” como pesadelo, a análise desses elementos fílmicos é importante. Se existe a intencionalidade de representação de um pesadelo, ela não se dá somente através dos diálogos e da trama, mas, principalmente, na visualidade da obra.

Neste sentido, entende-se a importância de discutir sobre a já citada “atmosfera de horror”<sup>199</sup>, abordada pelos autores Lotte Eisner e Kracauer. Essa “atmosfera” é criada a partir de elementos como cenário e enquadramento, acentuando a sensação de ameaça através da exploração de sombras, que podem ressaltar a dubiedade de certos personagens e o perigo das

---

<sup>197</sup> O Expressionismo Alemão foi um movimento cinematográfico que surgiu na Alemanha posteriormente à Primeira Guerra Mundial. Como afirmou Laura Cánepa (2006), o termo “Expressionismo” deriva das artes visuais e foi aplicado a filmes que começaram a ser produzidos no período indicado, assim como “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene. A “marca de Caligari persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas – características que ganharam a qualificação genérica de “expressionistas” e que começariam a entrar em declínio por volta de 1924” (CÁNEPA, 2006, p. 69).

<sup>198</sup> No artigo *Film noir, American Painting and Photography: Questions of Influence*, o autor Tom Ryall (2013) explora a influência da pintura e da fotografia estadunidense do início do século XX no cinema *noir*, de pintores da *Ashcan School* que representaram o crescimento e a diversidade de cidades como *New York* a fotógrafos como Weegee.

<sup>199</sup> É possível traçar uma relação mais direta entre o Expressionismo Alemão da década de 1920 com os filmes de terror produzidos pelo estúdio Universal na década de 1930, seja pela participação de artistas alemães em alguns filmes, como o diretor de fotografia Karl Freund, que trouxeram sua experiência de trabalho nos estúdios da UFA, seja por temas/personagens similares abordados nas histórias fantásticas e até mesmo pela atmosfera presente nesses filmes. O autor Peter Hutching (2013) afirma que existem leituras que entendem esse cinema da década de 1930 como uma das raízes do filme *noir*, mas mesmo que vários diretores de filmes *noir* tenham feito filmes de horror, como Robert Siodmak, Edward Dmytryk e Jacques Tourneur, o diretor Edgar Ulmer foi o único que dirigiu um filme de horror para a Universal, na década de 1930: “O Gato Negro”, de 1934, com Bela Lugosi e Boris Karloff no elenco.

situações nas quais o protagonista se coloca. No caso dos filmes expressionistas, existem elementos artificiais muito evidentes, como o caso de cenários pintados em “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919), o uso de maquiagens expressivas e até mesmo os temas fantásticos abordados em inúmeros filmes. Porém, mesmo que o cinema *noir* no geral não tenha abordado temas fantásticos, muitos filmes utilizaram elementos que trouxeram uma artificialidade para um suposto realismo na representação da vida dos personagens, apresentando simbolicamente a jornada de protagonistas masculinos e seus fantasmas, na busca por adequar-se à sociedade da guerra e do pós-guerra estadunidense.

Siegfried Kracauer (1966) afirma que, entre 1919 e 1924, havia uma “tendência introvertida” no cinema alemão unida a uma “aversão ao realismo”. O autor se refere a filmes ancorados num ponto de vista subjetivo, nos quais o externo é uma projeção do interno, revelando a mente dos personagens, ou mais profundamente, preocupações de uma parcela da sociedade alemã. No cinema *noir* a “tendência introvertida” é efetivada em inúmeros filmes pelo uso da narração acompanhada de *flashbacks*, assim como em “Pacto de Sangue” (1944), “Curva do Destino” (1945) e “Fuga do Passado” (1947), ressaltando o ponto de vista do personagem em relação às situações pelas quais passou e como estas o afetaram.

Desde Borde e Chaumeton (2002) já era indicado pelos estudiosos do *noir* que o movimento tinha fases, e estas não se limitavam às características formais, mas também às mudanças sociais operadas no país que influenciavam os filmes, direta ou indiretamente. Os elementos acima apontados foram paulatinamente sendo menos explorados nos filmes, dando espaço a um *voice-over* mais impessoal em alguns, como a presença de um narrador, e histórias menos pessimistas no sentido da vivência daqueles homens na sociedade. O efeito da caça anticomunista promovida pelo estado no período é notável no âmbito do *noir*, não somente pela demissão e até mesmo prisão de muitos artistas, mas também pelo desenvolvimento de certas tendências conservadoras no *noir*, assim como o “semidocumentário”, que apresentava um discurso de restauração da ordem social, diferente dos filmes do final da guerra e do imediato pós-guerra. No que concerne às relações de gênero, alguns filmes começaram a “perdoar” seus protagonistas por seus “erros”, como em “Caminho da Tentação” (1948) e “A Cidade que Não Dorme”<sup>200</sup> (1953), nos quais os homens retornam para a segurança de seus lares ao reconhecer que aquela era a vida que deveriam viver.

---

<sup>200</sup> *City that Never Sleeps*. Dir. John H. Auer. Republic Pictures, 1953.

Para os franceses Borde e Chaumeton (2002), a sensação de mal-estar é uma característica do *noir*. Filmes como “Pacto de Sangue”, “A Curva do Destino”, “Assassinos” e “Fuga do Passado” retrataram uma desesperança profunda, contendo críticas a certas normas da sociedade estadunidense, e é relevante apontar que muitos desses foram realizados por profissionais estrangeiros.

Discutir a reiteração de *motifs* visuais e narrativos, como fez Kracauer, resulta também em unir esses fatores e compreender como se complementam para a representação de um universo simbólico. Entender como os filmes *noir* abordam constantemente certos temas pode permitir compreender sua representação de um mal-estar do pós-guerra. Conforme J. P. Telotte, o foco do *noir* é a criminalidade urbana, a corrupção e a violência; e por causa dessas temáticas constantes, “os filmes *noir* parecem fundamentalmente sobre violações: vícios, corrupção, desejos desenfreados, e mais fundamental de tudo, revogação das promessas mais básicas do sonho americano – de esperança, prosperidade e segurança de perseguição”<sup>201</sup> (2000, p. 26, tradução nossa). E essa atmosfera de mal-estar muito se deve à exploração de técnicas de iluminação.

A autora Lotte Eisner, ao falar sobre o cinema alemão do período após a Primeira Guerra Mundial, afirmou que “num filme alemão, a preocupação em compor uma atmosfera que sugira “as vibrações da alma” se une ao jogo de luzes” (1985, p. 135). Assim, a autora reafirma a importância da iluminação das cenas de apresentação do perfil psicológico dos personagens, caracterizando seu universo particular e as situações vividas. O jogo de luz e sombra é um dos principais fatores para a criação de uma atmosfera, mas não é uma invenção do cinema alemão, pois, segundo a autora, ele já estava presente no teatro do alemão Max Reinhardt<sup>202</sup>, de antes da guerra, na influência dos cineastas dinamarqueses que foram trabalhar na Alemanha e, em termos de artes plásticas, nas pinturas do pintor Rembrandt, no século XVII.

Segundo o diretor de fotografia John Alton (2013), a iluminação no cinema possui quatro propósitos: orientação da cena, beleza estética, profundidade de campo e o *mood*. Por *mood* compreendo a atmosfera da cena e este será um dos fatores mais relevantes para o debate aqui entabulado. Conforme Patrick Keating, “o essencial sobre iluminação no cinema *noir* não é o escuro. A coisa marcante é a complexidade dos padrões, escuro em algumas

---

<sup>201</sup> *the film noir seems fundamentally about violations: vice, corruption, unrestrained desire, and, most fundamental of all, abrogation of the American dream’s most basic promises – of hope, prosperity, and safety from persecution.*

<sup>202</sup> Paul Wegener, conhecido pela direção de *Der Student Von Prag* (de 1913) e “O Golem” (de 1920) trabalhou como ator no teatro de Max Reinhardt (KRACAUER, 1966).

cenas e claro em outras, com uma surpreendente gama de variações”<sup>203</sup> (2013, p. 267, tradução nossa). E não há um estilo único, segundo o autor, que caracteriza o movimento como um todo. Sendo assim, comprova-se a necessidade de analisarmos o cinema *noir* com um olhar mais atento para a diversidade de propostas estéticas e temáticas<sup>204</sup>.

Em “Assassinos” (1946), baseado num conto de Ernest Hemingway, temos um filme que inicia com uma sequência que apresenta o assassinato de um homem, cansado de fugir, que estava apenas esperando pela morte. O filme mostra um universo sombrio e ameaçador, ressaltado por elementos como a iluminação e a trilha sonora. Essa caracterização inicial separa o mundo do crime, do qual o protagonista escolheu fazer parte, e as outras pessoas alheias a isso. Considerando a discussão sobre os gêneros, os efeitos de luz e sombra ressaltam simbolicamente as diferenças entre as mulheres, reforçando a ideia de que existem dois tipos: a que se comporta de acordo com a norma social, na luz, e a que é transgressora, nas sombras.

Swede (Burt Lancaster), um lutador de boxe, ao machucar sua mão, decide entrar para a criminalidade por dinheiro, negando a oferta de um amigo de tornar-se policial. Nesse contexto, conhece Kitty Collins (Ava Gardner), com quem se envolve amorosamente. A personagem de Gardner é a representação típica da *femme fatale* do período, não só pelas coisas que faz, com quem se envolve, mas pelo modo como é apresentada ao longo do filme.

---

<sup>203</sup> *The essential thing about noir lighting is not that is dark. The striking thing is the complexity of the patterns, dark in some scenes and bright in others, with an astonishing range of variations in between.*

<sup>204</sup> John Alton, parceiro do diretor Anthony Mann em vários filmes, foi um diretor de fotografia conhecido por iluminar suas cenas sem gradações entre o claro e o escuro. Segundo Alton (2013), alguns *cameramen* utilizavam a iluminação para exposição, já ele utilizava a luz exatamente para a criação de uma atmosfera. O artista entendia que o escuro animava a imaginação e trazia em si o mistério, e na luz/sombra residia esse poder sobre aquele que acompanhava a história.

Figura 7 – “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

A Figura 7 apresenta três momentos da personagem no filme, três cenas que apresentam características de sua personalidade: a sua postura como indicativo de arrogância, o seu modo de vestir e como é iluminada nas cenas. Ao descrever a *femme fatale*, Janey Place (2007) afirma que ela é representada com uma iconografia que é sexual e às vezes violenta, considerando que ela tem cabelo longo (com exceção de Rita Hayworth, em “A Dama de Shanghai”), usa maquiagem e joias, fuma cigarros e, em algumas situações, utiliza armas. Sobre os figurinos, é notável o uso de vestidos mais decotados, roupas que as esposas não utilizam. Essas características a apresentam como uma figura sexualizada pelo olhar da câmera, legitimando o poder dela sobre o homem a partir disso.

Segundo Haskell (2016), elementos como “lábios sensuais” e cabelos longos fazem parte da construção da *femme fatale* e sua *moral ambiguity* (“ambiguidade moral”). Ava Gardner (em “Assassinos”), Rita Hayworth (em “Gilda”) e Jane Greer (em “Fuga do Passado”) são alguns exemplos de como o visual da *femme fatale* é marcado por elementos como figurino, cabelo e maquiagem, e que as diferenciam de outras personagens mulheres.

Mesmo que os filmes do período não pudessem mostrar cenas de romance explícito, nota-se que a *femme fatale* é uma mulher que se relaciona com homens fora do casamento e, quando casada, seu casamento é tratado como um mero contrato. A sexualidade é utilizada como uma arma, e no universo do *noir* é algo que deve ser temido. Por isso também a

necessidade do controle da mulher representada pela esposa. A feminilidade será sempre uma fonte de ameaça nesse universo, como afirmou Richard Dyer (2007), inclusive quando os personagens homens não agem de acordo com o ideal de masculinidade do herói.

Figura 8 – “A Dama de Shangai”, Dir. Orson Welles, 1947



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

“A operação ideológica do mito (a absoluta necessidade de controlar mulheres fortes e sexuais) é, portanto, alcançada por primeiramente demonstrar o poder perigoso dela e suas consequências assustadoras, para então destruí-lo”<sup>205</sup> (PLACE, 2007, p. 56, tradução nossa). Em filmes como “A Dama de Shangai”, nas cenas de apresentação da *femme fatale*, nota-se o controle que ela inicialmente exerce sobre o protagonista, salientado pelo enquadramento, para depois sofrer as consequências no final. Mesmo que o protagonista não assuma o controle no final, a narrativa em si traz o desfecho para a mulher que subverte a (hetero)normatividade (Figura 8).

Orson Welles apresenta a questão do controle principalmente através do enquadramento, e isso fica claro quando relacionamos a primeira cena em que Rita Hayworth aparece, e a sua última, quando está no chão, quase morta. A iluminação e o figurino também ressaltam o discurso sobre essa mulher, que se revela aos poucos durante a narrativa. Na cena de abertura, o protagonista Michael (Orson Welles) está andando no Central Park à noite e cruza com Elsa (Hayworth), sentada numa carruagem. O parque está praticamente às escuras, com exceção do foco de luz sobre a personagem, destacando-a como uma aparição para a câmera e o personagem.

Em sua análise sobre o filme, E. Ann Kaplan (1995) ressalta que a iluminação dessa cena, focada quase que exclusivamente na personagem Elsa, concede a ela um caráter quase

<sup>205</sup> *The ideological operation of the myth (the absolute necessity of controlling the strong, sexual woman) is thus achieved by first demonstrating her dangerous power and its frightening results, then destroying it.*

divino. “A mulher branca angelical é uma representação extrema, precisamente porque é uma idealização”<sup>206</sup> (DYER, 1997, p. 127, tradução nossa), e o cabelo loiro, junto com o vestido branco, ajudam nessa construção idealizada, nos colocando sob o olhar de Michael e como ele percebe Elsa inicialmente. Esta idealização está diretamente relacionada à sua beleza, mas o encanto sobre Michael, que o deixa vulnerável durante a trama, esfacela-se à medida que se conhece melhor a personagem<sup>207</sup>. Sendo assim, nota-se o quanto as discussões referentes à iluminação são relevantes para o estudo das questões de gênero apresentadas nos filmes analisados para a tese. E, segundo Patrick Keating (2013), existe uma diferença entre a iluminação dos personagens masculinos e femininos<sup>208</sup>.

Durante a década de 1940, a “iluminação estava sendo utilizada para construir um novo ideal de feminilidade, menos etérea e mais sexualizada, uma imagem que foi criada pela máquina de publicidade de Hollywood tanto quanto foi criada pelos próprios filmes”<sup>209</sup> (KEATING, 2013, p. 279, tradução nossa). Retratistas que trabalhavam para os estúdios, ainda na década de 1930, como George Hurrell, colaboraram muito para a construção da imagem da mulher nesses moldes, corroborados pela representação da *femme fatale* no cinema *noir*.

Na Figura 8, é possível verificar que, além da iluminação, o figurino tem um papel relevante para a identificação do caráter da personagem pelos espectadores. Em vários filmes, a *femme fatale* é apresentada com uma roupa clara, sob uma luz que legitima sua beleza, sendo que no final ela está com roupas escuras sob sombras. “A Dama de Shangai” é um dos exemplos da utilização desses recursos técnicos para a caracterização do perfil comportamental da personagem, de como esses mecanismos foram utilizados para a representação não somente do seu caráter, mas, também, de como é vista pelo protagonista, que terá sua vida modificada após relacionar-se com ela. No livro de Megan Abbott, a autora reproduz a fala do diretor Tay Garnett, de “Destino Bate à Porta”, sobre a questão da utilização do figurino branco usado pela personagem mulher interpretada por Lana Turner:

---

<sup>206</sup> *The angelically glowing white woman is an extreme representation, precisely because it is an idealisation.*

<sup>207</sup> Essa idealização da mulher branca estava presente em filmes do período do cinema mudo, como no caso do clássico de D. W. Griffith, “O Nascimento de Uma Nação” (1915). A fim de legitimar seu discurso racista, o diretor apresenta o ideal de feminilidade do sul dos Estados Unidos (DYER, 1997) através de mulheres brancas. Segundo Dyer, esse ideal cresceu no período posterior à Guerra Civil na região do Sul.

<sup>208</sup> Essa questão da luz também afeta pessoas de diferentes raças. Richard Dyer (1997) explica, em seu livro *White*, que a iluminação do cinema foi pensada para privilegiar pessoas brancas.

<sup>209</sup> *lighting was being used to construct a new ideal of femininity less ethereal and more overtly sexualized, an image that was created by the Hollywood publicity machine just as much as it was created by the films themselves.*

Naquela época havia um grande problema de uma história com muito sexo passar pelos censores. Nós achamos que vestir a Lana de branco de alguma forma faria parecer tudo que ela fazia menos sensual. Era também atrativo. E de alguma forma tirou o estigma de tudo que ela fez<sup>210</sup> (2002, p. 127, tradução nossa).

“Apesar de algumas variações históricas e nacionais, a conotação simbólica básica da cor branca é clara. Sua forma mais familiar é a oposição moral branco = bom e preto = mau”<sup>211</sup> (DYER, 1997, p. 58, tradução nossa). O branco como símbolo de moralidade, em relação aos figurinos mencionados, pode ser um meio de enganar o protagonista sobre a “real natureza” dessa mulher, que se revela no final, quando veste preto. Como destaca Dyer, a relação entre as cores e a moralidade foi muito utilizada nos filmes de *western*, para estabelecer as figuras do herói e do vilão, sendo o preto associado aos mexicanos, aos índios e aos homens brancos criminosos. Vemos, portanto, que aí se manifesta um discurso colonial que influencia a construção de um imaginário social, associando o branco à moral e ao conhecimento, enquanto o preto representa o desconhecido e o amoral.

Outra questão relevante a ser destacada em relação à cor branca e à construção de feminilidade refere-se ao fato de que o branco também pode ser vinculado à virtude. Assim, na sociedade ocidental, a mulher branca foi idealizada como representante de uma superioridade moral (DYER, 1997), noções diretamente relacionadas ao ideal de família nuclear burguesa do século XIX revisitado no período do pós-guerra como modelo de “família tradicional”. A mulher branca como exemplo de virtude é uma das figuras centrais no âmbito privado, representativo, a partir do século XIX, de um espaço de moral e afeto, em oposto ao meio público.

---

<sup>210</sup> *At that time there was a great problem of getting a story with that much sex past the censors. We figured that dressing Lana in white somehow made everything she did seem less sensuous. It was also attractive as hell. And it somehow took the stigma off everything she did.*

<sup>211</sup> *Despite some national and historical variation, the basic symbolic connotation of white is fairly clear. Its most familiar form is the moral opposition of white = good and black = bad.*

Figura 9 – “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

No filme “Assassinos”, outra mulher importante para a trama é Lilly (Virginia Christine), antiga namorada de Swede, e atual esposa de Sam (Sam Lavene), amigo de Swede e policial. O filme a apresenta de duas formas diferentes (Figura 9). Como esposa, ela é representada com um semblante mais leve, com roupas claras, e cumprindo supostamente seu papel. Na imagem da direita, quando está em uma festa com Swede, na casa de um criminoso, seu figurino e iluminação são bem diferentes. No entanto, diferente de Kitty (Figura 7), seu vestido, embora preto, é fechado, sem decote.

Lilly aparece em três cenas principais, e em todas como namorada de Swede, suas roupas têm tons escuros, seu cabelo longo está solto e sua iluminação possui sombreamentos, como se pode ver na imagem à esquerda (Figura 9). Como esposa do policial, ela é representada em cenários claros, combinando com roupa do mesmo tom, e seu cabelo está preso. Em relação à construção de personagens mulheres no cinema *noir*, uma característica das mulheres esposas é o cabelo sempre preso, em oposição ao solto da *femme fatale* que remete à sexualidade livre da personagem (PLACE, 2007). A partir dessas diferentes representações, pode-se inferir que tal diferença se relaciona aos lugares que ocupa e ao que eles poderiam representar para a personagem se mantivesse sua relação com Swede.

Como Janey Place e Lowell Peterson afirmam, “a luz do *noir* é a *low-key*”<sup>212</sup> (2006, p. 66, tradução nossa). E esse é um recurso visual frequentemente utilizado nos filmes *noir*, provocando um efeito de alto contraste entre a luz e a sombra, criando assim uma oposição entre ambas. Esse efeito, característico da fotografia dos filmes em questão, pode ser utilizado por inúmeros motivos, como, por exemplo, para revelar a intenção de certos personagens em determinadas cenas, ou indicando uma possível ameaça.

<sup>212</sup> *noir lighting is 'low-key'.*

Figura 10 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Na cena, representada pela Figura 10, o personagem de Swede de “Assassinos” está em seu quarto à espera de dois assassinos que estão na cidade para lhe matar. Como explicou David Bordwell e Kristin Thompson (2008), a iluminação comum do cinema de Hollywood tem por costume utilizar três pontos de luz, a chamada de “três pontos de iluminação” (*three point lighting*), “a *backlight* vem por trás e acima da figura, a *key light* está diagonalmente pela frente, e a *fill light* está em uma posição perto da câmera”<sup>213</sup> (2008, p. 128, tradução nossa). No cinema *noir*, dependendo da cena e do efeito pretendido, duas dessas luzes não são utilizadas, criando o efeito *low-key*. No caso da cena apontada, é possível que haja apenas uma iluminação da direção da janela do quarto, criando o efeito de sombra, em que uma parte do rosto do personagem está completamente no escuro. Especificamente nesse momento pode-se analisar a aplicação dessa luz para construir um clima de ameaça pela qual o personagem está passando.

A autora Fayga Ostrower (1991), ao discutir sobre os efeitos de luz em obras de arte, afirma que o contraste entre claro e escuro pode ser simbólico de uma oposição de valores, e que mesmo sendo uma dualidade, o claro e o escuro são intrínsecos um ao outro. Como afirma Ostrower, a escuridão não é simplesmente uma ausência da claridade, mas sim sua negação, podendo simbolizar algo ruim e até mesmo a morte (OSTROWER, 1991). “Ao claro e ao escuro atribuímos significados diversos um em função do outro. Eles não são vistos,

<sup>213</sup> *the backlight comes from behind and above the figure, the key light comes diagonally from the front, and a fill light comes from a position near the camera.*

todavia, como polaridades de um mesmo modo de ser, como pontos extremos de uma escala contínua que se estenderia do branco ao preto” (OSTROWER, 1991, p. 225). Essa “oposição intrínseca” caracterizada pela autora é relevante para discussões sobre os elementos visuais no cinema *noir*, e de como elas se fazem presentes na História da Arte há muito tempo. Uma das características presentes em muitos desses filmes é a caracterização de personagens com uma dualidade de caráter intrínseca aos sujeitos, ou seja, trata-se do “bom” que também é capaz de praticar o mal, e vice-versa.

As discussões e os binarismos estabelecidos no cinema *noir* são relevantes quando discutimos os gêneros nas sociedades, em particular, a Ocidental, que sustenta as diferenças a partir dessa relação com o outro. Como afirmou Kathryn Woodward, “a ordem social é mantida por meio de oposições binárias” (2014, p. 47), legitimando as hierarquias e as ideias sobre normatividade. Ao reconhecer o simbólico da luz e da sombra é possível debater as possibilidades desse tipo de discurso, que institui diferenças, fronteiras entre o aceitável e o condenável.

O entendimento dos corpos a partir de uma noção binária não é uma característica da cultura do século XX, isso parte de uma tradição do pensamento ocidental, que atualizou os parâmetros organizacionais das sociedades. A partir dos estudos de anatomia, no século XVIII, os corpos de homens e mulheres foram reconhecidos como diferentes, “os dois sexos, em outras palavras foram inventados como um novo fundamento para o gênero” (LAQUEUR, 2001, p. 190). E a justificativa biológica fundamentou a afirmação das diferenças, compreensão que no século XIX colaborou para a delimitação dos espaços e das esferas ocupadas pelos dois sexos. Cabe destacar que os binarismos não se referem apenas às questões sobre gêneros, mas também à relação civilização/barbárie, que marcou as civilizações ocidentais e seus projetos coloniais e imperialistas.

Segundo Woodward (2014), a diferença produzida por essa oposição pode ter um significado negativo, resultando na marginalização do outro, ou um significado positivo, com a celebração dessa diferença. Porém, entendo que o cinema *noir*, como parte de uma produção cultural de massa de um país como os EUA, reproduz essas diferenças a fim de afirmar as identidades brancas e heterossexuais. E isso, considerando que “nossos corpos são complexos demais para dar respostas claras sobre a diferença sexual. Quanto mais procuramos uma base física simples para o “sexo” mais claro fica que o “sexo” não é uma categoria física pura” (FAUSTO-STERLING, 2001, p. 19). Como afirmou Butler (2003), a defesa de um sexo pré-discursivo só legitima o entendimento binário sobre os corpos, embora as percepções sobre eles estejam relacionadas com outras questões além do gênero.

“Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (SILVA, 2014, p. 83). Nesse sentido, é importante destacar que a legitimação de binarismos na construção de gênero heteronormativos se faz presente nos filmes desse período de diferentes formas. Desta forma, a análise de como esses discursos são construídos se faz necessária para o encontro de lacunas discursivas (BUTLER, 2003) que nos permitam entender os gêneros fora dessa compreensão. E no cinema *noir* é notável a subversão de certos valores tradicionais da sociedade estadunidense, como afirmou Kaplan (2007), ao mesmo tempo em que se deve reconhecer os elementos desta mesma sociedade que foram intocados por essas representações. E o fator que entendo crucial para a percepção de determinados diálogos nos filmes *noir* é a representação da família e do espaço que ela ocupa na vida dos personagens que habitam aquele universo.

A família pode ser considerada um dos elementos de diferença na representação da mulher no cinema hollywoodiano, mas ela também deve ser pensada em relação ao homem. Normalmente, a família e o casamento são um sonho que a mulher deveria realizar e os filmes *noir* apresentam algumas de suas personagens principais com outras aspirações. Em filmes como nos *westerns*, as mulheres são representadas como esposas, mães, filhas e amantes, pois os gêneros são apresentados em estruturas fixas, com papéis delimitados naquele universo. Porém, “[o] mundo do filme *noir* é um em que as mulheres são centrais para as intrigas dos filmes e, além disso, não são usualmente colocadas nos papéis familiares”<sup>214</sup> (KAPLAN, 2007, p. 16, tradução nossa). A afirmação de Kaplan complexifica uma visão mais genérica de compreensão dessas personagens em relação a si próprias e aos homens, à sociedade e à família.

No que se refere à questão temática, a família (e suas relações) é um dos pontos principais do *noir*, pois ela “incorpora uma gama de valores tradicionais: amor pela família, amor pelo pai (pai/dominador), amor pelo país, todos os conceitos entrelaçados”<sup>215</sup> (HARVEY, 2007, p. 36, tradução nossa). A leitura dos elementos até aqui problematizados possibilita uma análise dessa sociedade e o que a mesma divulga como ideais de comportamento para homens e mulheres, e como esses discursos se alinham às narrativas nacionais. Na sociedade estadunidense, família nuclear e capitalismo caminham unidos, com a primeira representando um microcosmo da sociedade que se idealiza.

---

<sup>214</sup> *The film noir world is one in which women are central to the intrigue of the films, and are furthermore usually not placed safely in any of the familiar roles.*

<sup>215</sup> *it embodies a range of traditional values: love of family, love of father (father / ruler), love of country, are intertwined concepts.*

“Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza” (WOODWARD, 2014, p. 25), ou seja, o exercício da nostalgia que ocorre em algumas épocas de incertezas e mudanças muitas vezes tenta resgatar algo que talvez nunca tenha existido. Isso se conecta com o contexto estudado e pode ser discutido a partir das diferentes crises dos protagonistas do cinema *noir*. Essas narrativas remetem à tentativa de cumprir um papel também, de representar um ideal de masculinidade e talvez entender que o Sonho seja apenas um mito.

### **3.5. A família e a heterossexualidade compulsória no cinema noir;**

A historiadora Stephanie Coontz (2016), ao analisar as concepções de família em vários períodos da história estadunidense, afirmou que, com frequência, a visão que se tem de uma família tradicional é representada com a imagem da família nuclear da década de 1950, formada pelo casal heterossexual e filhos, muito comum em séries televisas do período como *Ozzie and Harriet* (1952-1966) e *Leave it to the Beaver* (1957-1963). Na construção do que supostamente seria tradicional, existem dois pontos que devem ser mencionados: primeiramente, o fato de que o “tradicional” é um modelo que se afirmou nos centros urbanos do começo do século XIX. Em segundo lugar, esse é um modelo que representa uma classe média e/ou alta. Segundo Coontz (2016), a nostalgia presente no discurso de conservadores que relembram essa década está relacionada com a idealização do casamento, da vida familiar e dos papéis de gêneros.

Tais ideias foram reafirmadas no período posterior ao final da Segunda Guerra Mundial, como antes abordado. Isso porque as mulheres, que assumiram as posições no mercado de trabalho com a ida dos homens para a guerra, deveriam reassumir seu suposto papel doméstico e realizar junto com o homem o sonho da casa e da família. O modelo de família suburbana, da década de 1950, começou a ser construído no pós-guerra, motivado pela reafirmação de papéis normativos de gênero e impulsionado por programas governamentais que incentivaram a compra de casas, o que Coontz (2016) chamou de *postwar housing revolution* (“revolução habitacional no pós-guerra”), com a construção de estradas, sistemas de esgoto e serviços de utilidade.

Como já apresentado no primeiro capítulo, o período posterior à Segunda Guerra Mundial reforçou um discurso do retorno da mulher ao lar e da formação da família nuclear, alimentada também pelo retorno dos veteranos da Guerra. “Relações conjugais e familiares

têm uma parte crucial em legitimar e ordenar as estruturas de identidade sexual e papéis sexuais”<sup>216</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 61, tradução nossa). O discurso recorrente do período orientava essa noção normativa, configurando um ideal de nação a partir do que deveria ser um comportamento normatizado de homens e mulheres. Como nos lembra Bhabha (2000), o fato da narrativa sobre a nação existir não significa que no cotidiano as pessoas replicassem esses comportamentos.

Nesse sentido, é relevante perceber que a reafirmação de papéis nas esferas público/privada compreende um discurso que reagiu a mudanças que ocorreram na sociedade de maneira geral. A preocupação do discurso voltado à família estava relacionada com a noção de ordem, em que o controle do microcosmo das relações familiares refletiria positivamente na estabilização da nação de forma geral. Como relatam os autores Harry Benshoff e Sean Griffin (2006), devido à guerra, muitos cidadãos procuraram outros locais para morar, principalmente os grandes centros. Isso refletiu diretamente na vida de homens *gays* e mulheres lésbicas, que depois de vivenciarem a vida no exército, quando conheceram pessoas com as quais se identificaram, resolveram sair de suas pequenas comunidades para um espaço maior. Essas mudanças também reverberaram na imagem das cidades como espaços que não pertenciam às famílias. “Enquanto a especificidade dos medos de mulheres, homossexuais e pessoas não brancas são diferentes, todos os três grupos dividem similaridades como marginalizados pelo centro branco”<sup>217</sup> (KAPLAN, 2007, p. 9, tradução nossa). Essa afirmação revela um ponto que deveria ser mais discutido, considerando que o medo do protagonista do *noir* não se limita à ameaça da *femme fatale*, mas sim a qualquer gênero que não se afirma como ideal de masculinidade e feminilidade, assim como pessoas não brancas.

No contexto conservador da Guerra Fria, a “vida “normal” familiar e a mãe vigilante tornaram-se a linha de frente da defesa contra a traição; anticomunistas relacionaram famílias não normativas ou comportamento sexual à sedição”<sup>218</sup> (COONTZ, 2016, p. 35, tradução nossa). Segundo Coontz, a perseguição contra a população homossexual era constante, assim como a perseguição contra comunistas. Nesse contexto, a família nuclear era encarada como um ideal da nação, representativo de um comportamento natural, em que a mulher mantinha o espaço da casa e o homem configurava-se como o provedor.

---

<sup>216</sup> *Marital and familial relations play a crucial part in legitimizing and ordering the conventional frameworks of sexual identity and sexual role.*

<sup>217</sup> *while the specificity of fears of women, homosexuals, and people of color are different, all three groups share a similarity as marginalized by the white centre.*

<sup>218</sup> *“normal” life family and vigilant mother became the ‘front line’ of defense against treason, anticomunists linked deviant family or sexual behavior to sedition.*

Os filmes do período lidaram com essa discussão de diferentes maneiras. Filmes como “Rosa da Esperança” (1942), “Desde que Partiste” (1944), “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” (1945) e “A Felicidade Não se Compra” (1946) representaram a família como fundamental em termos de núcleo moral, de afeto e de segurança. Relacionados com os tempos de guerra ou não, esses filmes, que com exceção do dirigido por Frank Capra, obtiveram sucesso nas bilheteiras, arrecadando prêmios da Academia. Além de abordar a relação familiar sob um prisma positivo, a representação das relações entre homens e mulheres não revela nenhuma subversão ao que era considerado socialmente correto, reafirmando os papéis em um sistema binário e hierárquico.

No cinema *noir*, a discussão sobre a família se deu sob uma ótica diferente. Com referência aos homens, a família não foi um assunto relevante nos filmes de detetives particulares, e era fonte de angústia, como em “Pecado sem Mácula” (1950); como parte do sonho, em “Tensão” (1949); ou como espaço de frustração, como em “O Caminho da Tentação” (1948). Para as mulheres, no que concerne ao universo da *femme fatale*, a família nuclear não fazia parte dele, e para as que eram casadas, o casamento é um detalhe, uma forma de conquistar dinheiro e/ou poder. Nesse quesito, ao relacionarmos com o discurso da sociedade que produziu esses filmes, é possível identificar um fator de subversão nas narrativas, ao retratar a vida de pessoas que não se limitavam às normas da sociedade. No entanto, alguns desses personagens pagaram um alto preço por suas subversões. O discurso de muitos desses filmes não deve ser entendido a partir de um único ponto de vista, mas em diálogo com o período e suas próprias contradições.

Um grande número de *noir thrillers* no pós-guerra estão preocupados em algum nível com os problemas representados por mulheres que procuram satisfação e auto-definição fora dos contextos tradicionais do casamento e da família. “Alma em Suplício” (1945) é especialmente significativa aqui, pois foca em uma mulher assim, embora alguém que seja severamente castigada por seus desejos “desviantes”<sup>219</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 61, tradução nossa).

O discurso em prol da família nuclear, que marcou o pós-guerra, foi pautado na ideia de esferas determinadas, a privada para as mulheres e a pública para os homens. Esse discurso ganhou força à medida que a década de 1940 chegava ao fim e, com isso, o tratamento entre homens e mulheres no cinema *noir* também foi modificado. Como mencionei acima, em

---

<sup>219</sup> a large number of the postwar noir thrillers are concerned to some degree with the problems represented by women who seek satisfaction and self-definition outside the traditional contexts of marriage and family. Mildred Pierce (1945) is especially significant here, for it centres on such a woman, albeit one who is severely castigated for her ‘deviant’ desires.

alguns filmes, os protagonistas homens alcançaram o perdão no final da narrativa, e a presença da *femme fatale* não se encontra tão evidente em filmes depois de 1947. As histórias de muitos dos filmes após esse período focam em personagens homens, nos quais a mulher é delegada apenas a uma posição de coadjuvante. A onda dos semidocumentários também ganha força a partir de 1948, com histórias sobre resoluções de crimes mais tradicionais, em que os lados da lei e do *outlaw* eram claramente demarcados.

Sendo assim, é relevante entender qual era o discurso sobre a família para melhor compreender de que forma o cinema *noir* dialogou com essa narrativa. A idealização da família e de como seus membros deveriam se comportar não é uma novidade do período, já que esta remete às mudanças que ocorreram na primeira metade do século XIX, com a crescente urbanização; que se refletiram nas espacialidades da casa e também da cidade. Mesmo que existam diferenças entre um período e outro, é relevante debater alguns temas principais de um discurso que foi pautado em uma diferença natural dos sexos e de como este deveria ser a base para a compreensão do lugar de homens e mulheres na sociedade.

No processo de legitimação de um ideal de “família tradicional”, se pensa em um passado através de um olhar nostálgico a fim de afirmar que as mudanças seriam anômalas ao funcionamento “normal” da sociedade. A questão é que a noção de “tradicional” é demarcada no tempo histórico, ou seja, não é algo natural. A família nuclear, ideal da sociedade capitalista do pós-guerra, tem seu modelo na família burguesa oitocentista, no momento da separação das esferas pública/privada, na defesa das diferenças naturais entre homens e mulheres, e no momento em que o homem foi identificado como o *breadwinner*, afirmando a identidade do homem enquanto provedor (COONTZ, 2016). Esses elementos foram atualizados em um contexto do ápice da sociedade de consumo, da cultura de massa, em que essa imagem de “normal” foi constantemente legitimada pelas novas tecnologias.

No primeiro capítulo, foi discutida a identidade do homem como provedor e como isso provocou a angústia de muitos dos personagens em filmes do período, principalmente os veteranos. O fato de muitos desses personagens falharem no cumprimento de seus papéis sociais estabelecidos, como em “Pecado sem Mácula” e “Justiça Injusta”, os fez sentir-se “menos homens”. Quando a violência se torna um meio para atingir o que desejam, pode-se pensar isso como uma forma encontrada por esses personagens para afirmarem uma masculinidade ainda potente e capaz.

Essas discussões são importantes devido ao caráter natural atribuído aos papéis de gênero, conferindo uma normalidade a certos comportamentos, como a imagem da mulher pacífica e a do homem disposto à guerra exploradas no capítulo anterior. Quando se discute

gênero pautado no natural, isso não afeta exclusivamente as mulheres, o que difere são os lugares de hierarquia ocupados por um e outro na sociedade. A suposta existência de uma natureza da mulher pode ser articulada à própria figura da *femme fatale*, ressaltando os motivos pelos quais a mulher deve ser temida e controlada, e a suposta natureza do homem pode ser pensada em relação à violência. E como certas noções sobre os gêneros são aprendidos no seio da família.

No caso da virilidade, um ponto relevante sobre a discussão é que ela “(...) é antes de tudo um atributo do homem maduro, esposo, pai e chefe de família” (BAUBÉROT, 2006, p. 191). Desta forma, Arnaud Baubérot resalta o papel fundamental do ambiente familiar, espaço onde o menino interioriza esses padrões de gênero. Claudine Haroche (2006) também destaca esse elemento, afirmando que na família o jovem pode crescer presenciando os modelos de família patriarcal, em que mãe e pai reproduzem certos tipos de comportamento. Sendo assim, Bauberót (2006) se utiliza das desconstruções sobre o suposto “destino biológico” feitas por Simone de Beauvoir, para afirmar que não se nasce um homem viril, torna-se.

O ideal de masculinidade quase sempre é pensado em relação à expressão corporal, visto que “a constituição de masculinidades através da *performance* corporal significa que o gênero é vulnerável quando a *performance* não consegue sustentar – por exemplo, como um resultado da deficiência física”<sup>220</sup> (CONNELL, 2015, p. 54, tradução nossa). Nesse sentido, pode-se pensar no personagem de “Os Melhores Anos de Nossas Vidas” que retorna da Guerra sem os braços e vivencia crises identitárias em relação a seu papel na sociedade civil e à mulher com quem quer casar. Porém, pode ser entendido também como referência para os comportamentos violentos que caracterizam vários personagens do *noir*.

bell hooks (2004) afirma que a cultura patriarcal ensinou ao homem que a violência era parte de sua natureza, e que uma mudança implicaria na perda do *status* social. Logo, desconstruir a visão de masculinidade implica no entendimento desse ideal como um discurso. Segundo Bourdieu, o comportamento viril, além de estar relacionado à noção de potência, seja sexual ou social, também se relaciona com a “aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança)” (BOURDIEU, 2018, p. 76), considerado pelo autor algo negativo, que afeta o homem. Como consequência, é possível considerar que uma sociedade que valoriza tais comportamentos também encara o que se relaciona ao feminino com receio.

---

<sup>220</sup> *The constitution of masculinity through bodily performance means that gender is vulnerable when the performance cannot be sustained – for instance, as a result of physical disability.*

Referindo-se ao período do pós-guerra, Coontz (2016, p. 35, tradução nossa) afirmou que “todas as mulheres, mesmo as aparentemente dóceis, eram tratadas com profunda desconfiança. Elas tinham seus direitos frequentemente negados em júris, transferências de propriedades, fazer contratos, ter crédito no seu próprio nome, ou estabelecer residência”<sup>221</sup>. O medo das mulheres, ou do que se entende como feminino, não é uma novidade do período, nem uma criação do século XIX. A diferença do debate refere-se à ideia de natureza ligada à anatomia. No caso do cinema *noir*, dificilmente um homem demonstrará confiança em uma mulher; este sentimento é delegado a outros homens, como lembrado por Frank Krutnik (1991).

A distinção do público e do privado é, ao mesmo tempo, uma forma de governabilidade e de racionalização da sociedade no século 19. Em linhas gerais, as “esferas” são pensadas como equivalentes dos sexos e jamais a divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços foi levada tão longe (PERROT, 2005, p. 459).

Michelle Perrot (2005) corrobora com a ideia de que a “biologização da diferença entre os sexos” tem implicações que também são políticas, pois é preciso considerar que o que acontece no privado também é controlado pelo Estado e faz parte das narrativas nacionais. Sobre o assunto, Michel Foucault (2007) destaca que, no final do século XVIII, a sexualidade torna-se uma preocupação do Estado; no século XIX, a ideia de uma sexualidade normal é medida em relação às sexualidades periféricas. Mesmo que ambos os autores se refiram ao contexto europeu, esses discursos também chegaram aos Estados Unidos e afetaram a dinâmica das famílias burguesas.

Como argumenta Nira Yuval Davis (2008), em muitos momentos, as mulheres ocupam um espaço ambivalente no discurso nacional. Se por um lado elas são consideradas fundamentais para a reprodução e a educação dos futuros sujeitos da nação, por outro, elas não têm espaço no meio público/político. Considerando ambos os contextos destacados, em que o discurso das esferas era prevalente, a discussão é pertinente, inclusive, se relacionarmos ao contexto da Guerra Fria, quando a narrativa do “Nós” e do “Eles” foi intensificada. Considerando um recorte de raça e classe, a família burguesa foi compreendida como espaço no qual os valores da nação eram ensinados, sendo a mulher branca o símbolo desse espaço educativo, de segurança e de afeto. (HAROCHE, 2013).

---

<sup>221</sup> *all women, even seemingly docile ones, were deeply mistrusted. They were frequently denied the right to serve in juries, convey property, make contracts, take out credit cards in their own name, or establish residence.*

Em seu estudo sobre a cidade de Nova Iorque, Diana di Zerega Wall (1994) debate as mudanças na cidade, no início do século XIX, que resultaram no modelo que posteriormente foi chamado de família “tradicional” de classe média, formada pelo patriarca, sua esposa e filhos. No final da primeira metade desse período, não houve apenas a separação das esferas, mas a cidade passou a ter bairros comerciais e residenciais<sup>222</sup>. A casa passou a ser apenas um espaço familiar em contraponto ao do trabalho e essa separação era “a expressão geográfica da bifurcação da sociedade moderna em esferas separadas da “casa” e do “mundo”<sup>223</sup> (WALL, 1994, p. 4, tradução nossa).

Os modelos de família nuclear e do papel da mãe consolidaram-se nesse período, enquanto o papel do homem relacionava-se às atividades públicas e ao sustento familiar. Essas famílias de classe média, como afirmou Stephanie Coontz (2016), dependiam de pessoas mais pobres e até mesmo de escravos para manter seu *status* social. A idealização da figura da mulher domesticada, reservada ao espaço da casa e representante moral do núcleo familiar, foi acompanhada pela figura do homem que agia na “arena capitalista competitiva” do espaço público, socialmente autorizado a ir em busca de seus objetivos sem muitas preocupações morais (WALL, 1994).

Considerando as diferenças de cada contexto, o discurso do período conservador do pós-guerra pretendeu atualizar o ideal das esferas, sobre a natureza das mulheres e dos homens, representando a cidade como um espaço não saudável para criação dos filhos, aqueles que seriam o futuro da nação. Como afirmou Coontz (2016), essa busca por um modelo de família tradicional é recorrente e “nega a diversidade da vida familiar, tanto do passado quanto do presente, e leva a falsas generalizações sobre o passado bem como reivindicações extremamente exageradas sobre o presente e o futuro”<sup>224</sup> (2016, p. 9, tradução nossa).

Nesse contexto, Sylvia Harvey (2007) acrescenta que, no cinema *noir*, a família é representada como um espaço de frustração. A autora considera as mudanças do pós-guerra como elementos que influenciavam as narrativas. Entretanto, é importante considerar as formas como o *noir* dialogou com o discurso normativo sobre a idealização da família e a vida nos subúrbios. Isso permite destacar duas noções *a priori* sobre a questão: a noção de

---

<sup>222</sup> Antes dessas mudanças, a casa também era lugar de produção e comércio de bens. No lugar da casa não morava apenas a família, mas aprendizes e pessoas que trabalhavam junto. (WALL, 1994).

<sup>223</sup> *the geographical expression of this bifurcation of modern society into the separate spheres of the “home” and the “world”.*

<sup>224</sup> *denies the diversity of family life, both past and present, and leads to false generalizations about the past as well as wildly exaggerated claims about the present and the future.*

parentesco e de heterossexualidade compulsória, sendo que ambas podem ser compreendidas como intrínsecas às narrativas nacionais e do sonho americano.

A noção de parentesco é relevante, pois ela considera a centralidade social dos debates abordados nos filmes, sendo que o parentesco não é a mesma coisa que casamento e sim “um conjunto de práticas que estabelece relações de vários tipos que negociam a reprodução da vida e as demandas da morte” (BUTLER, 2003, p. 221). No entanto, em sociedades capitalistas e burguesas, o parentesco se afirmava através do casamento, um contrato firmado e concedido pelo Estado, que garante o *status* de legitimidade e, como lembra Butler, a noção de legítimo delimita uma fronteira de exclusão.

Os sistemas de parentesco “são feitos e reproduzem formas concretas de sexualidade socialmente organizadas”<sup>225</sup> (RUBIN, 2006, p. 91, tradução nossa). Assim, se entendermos a noção de parentesco legitimada pela sociedade do período, podemos considerar que ela está intrinsecamente relacionada à noção de heterossexualidade compulsória. E essa é uma ideia abordada por feministas como Rubin, na década de 1970, e Adrienne Rich e Monique Wittig, na década de 1980. A importância desse conceito é a centralidade de tal noção na sociedade patriarcal ocidental, que não apenas compreende a legitimação apenas do relacionamento heterossexual, mas também dos devidos papéis de homens e mulheres na relação.

Segundo Wittig (1992), a sociedade é concebida a partir das relações heterossexuais e tudo que fosse diferente era medido em relação aos parâmetros desse modelo, sendo que a *straight society* (sociedade hetero) tinha/tem um discurso pautado na diferença e na hierarquia dos envolvidos. Butler (2003) afirmou que a “heterossexualização do desejo” produz noções normativas de gênero, que fazem parte de uma matriz na qual algumas identidades são aceitas e outras não.

As ideias desenvolvidas pelas autoras são fundamentais para a compreensão da intensidade com que esses discursos ainda permeiam nossas relações e identidades, considerando as devidas diferenças entre períodos e sociedades. O “problema sem nome” citado pelas entrevistadas de Betty Friedan, em “A Mística Feminina”, pode ser entendido através da ótica da heterossexualidade compulsória e das noções de parentesco na sociedade do pós-guerra.

Considerando a sociedade do período, um ponto sobre a heterossexualidade compulsória deve ser ressaltado. Com a importância da família na sociedade no período da Guerra Fria, a mulher branca é alçada a essa figura de virtude e moralismo, como no século

---

<sup>225</sup> *are made up of, and reproduce, concrete forms of socially organized sexuality.*

XIX, o modelo de “domesticidade Vitoriana”, e responsável pela reprodução da nação (COONTZ, 2016). Assim como “a centralidade da reprodução heterossexual pode ser também sentida na extraordinária ansiedade que se encontra em torno das relações inter raciais”<sup>226</sup> (DYER, 1997, p. 25, tradução nossa).

Entendimentos sobre masculinidade e feminilidade são construídos em discursos nacionalistas (YUVAL-DAVIS, 2008). Desta forma, é necessário considerar que “heterossexualidade compulsória também é forçada aos homens”<sup>227</sup> (CONNELL, 2015, p. 104, tradução nossa). E no cinema *noir*, uma das maneiras como isso é apresentado é com protagonistas que atingiram o ideal do sonho americano no pós-guerra, família nuclear e casa no subúrbio, mas se apresentam entediados com seu cotidiano, ao ponto de arriscar tudo o que têm, como é o caso de “A Confissão de Thelma”<sup>228</sup> (1949) e “Caminho da Tentação” (1948). As mudanças no pós-guerra, intensificadas na década de 1950, fizeram com os que homens também “são encorajados a enraizar suas identidades e auto-imagem em papéis familiares e parentais”<sup>229</sup> (COONTZ, 2016, p. 28, tradução nossa). E é possível notar esses elementos na representação da família como espaço de frustração no cinema *noir*, através de personagens que não desejam cumprir esses papéis, tanto quanto as mulheres.

No começo do filme “Caminho a Tentação” (1948), o protagonista John Forbes (Dick Powell) é apresentado em um cenário ideal para o período. Casado, com filhos, empregado e morando no subúrbio. No entanto, a primeira coisa que se nota sobre Forbes é que está entediado com sua rotina. Na cena inicial, conversa com a mulher sobre sonhos que tinha quando era mais jovem, viagens que gostaria de fazer, e em relação a qual a mulher só responde: “Você tem uma família para sustentar”<sup>230</sup> (tradução nossa). Refletindo a responsabilidade dele de provedor, enquanto ela cuida da casa.

A insatisfação de Forbes, assim como a de Walter Neff, o levará a se envolver em situações perigosas. Porém, no caso de “Caminho a Tentação”, o protagonista terá seu perdão no final. “Você é John Forbes, americano comum, espinha dorsal do país”<sup>231</sup> (tradução nossa), afirma sua mulher enquanto o leva para o trabalho. Um discurso que remete a um papel a ser cumprido, não somente para que cuide de sua casa, mas de sua nação também. Forbes não quer ser um “americano comum”, mas no universo em que habita sua tentativa de escapar

<sup>226</sup> *the centrality of reproduction to heterosexuality can also be sensed in the extraordinary anxiety surrounding inter-racial sexuality.*

<sup>227</sup> *compulsory heterosexuality is also enforced on men.*

<sup>228</sup> *The File on Thelma Jordon.* Dir. Robert Siodmak. Wallis-Hazen, 1949.

<sup>229</sup> *were encouraged to root their identity and self-image in familial and parental roles.*

<sup>230</sup> *You got a family to support.*

<sup>231</sup> *You're John Forbes, average american, backbone of the country.*

quase o levou a ser preso. Mesmo que inicialmente o protagonista tenha exposto seu incômodo com o papel que deve cumprir, a narrativa nos encaminha para um possível entendimento de que estar naquela situação ainda é o melhor que John Forbes pode fazer.

O debate desenvolvido por Rich (1993) apresenta um relevante tópico para tal discussão, relacionando sociedade e cultura de massa, ou seja, o papel da cultura de massa para a romantização e a idealização das relações heterossexuais e do casamento. Embora isso seja uma característica presente em muitos filmes hollywoodianos ao longo das décadas, esse não é o caso do cinema *noir*, pois o “*noir* é estruturado em torno da destruição e da ausência de amor romântico e da família”<sup>232</sup> (HARVEY, 1998, p. 37, tradução nossa). E isso torna mais complexo o debate sobre as maneiras como esses filmes legitimaram e/ou subverteram as relações de gêneros nas diferentes narrativas.

Além disso, Butler (2003) acrescenta que as noções de parentesco estão relacionadas à obtenção de propriedade, ideal de nação e raça, ainda mais quando consideramos a ideia de que a mulher (branca) é vista como numa figura central para a reprodução do futuro da nação (DAVIS, 2008). Essas noções não indicam somente a projeção de um futuro determinado, mas também se relacionam a um passado histórico da nação, de como ele pode ser mantido e a centralidade da família heterossexual nesse discurso (HALBERSTAM, 2005).

“Parentesco é organização, e organização dá poder”<sup>233</sup> (RUBIN, 2006, p. 93, tradução nossa), sendo esse poder delegado ao homem. A centralidade do discurso da família heterossexual do período estudado é indicativa também dos discursos sobre gêneros normativos e hierarquias sociais. No entanto, o que ocorre quando uma mulher toma para si o objetivo de conquistar algo no espaço público e subverter essa organização social? Em um dos únicos filmes do cinema *noir* a desenvolver uma trama nesses moldes, o “*Almas em Suplício*”<sup>234</sup> (1945), de Michael Curtiz, foca sua história em uma mulher, mãe de duas filhas, que começa sua reviravolta desejando se separar do marido que a trai.

“A preocupação da maioria dos filmes da década de 1940, particularmente dos gêneros “masculinos”, é com a alma dos homens e sua salvação, ao invés de ser com a mulher”<sup>235</sup> (HASKELL, 2016, p. 207, tradução nossa). No entanto, no filme de Curtiz, podemos acompanhar a trajetória de Mildred, de ascensão e queda, com suas principais motivações, obstáculos e frustrações. Uma possibilidade um tanto rara em um cinema que se

<sup>232</sup> *noir* it is structured around the destruction or absence of romantic love and the family.

<sup>233</sup> *Kinship is organization, and organization gives power.*

<sup>234</sup> *Mildred Pierce*. Dir. Michael Curtiz. MGM, 1945.

<sup>235</sup> *The preoccupation of most movies of the forties, particularly the “masculine” genres, is with man’s soul and salvation, rather with woman’s.*

preocupava quase exclusivamente com os sentimentos dos homens em relação ao mundo e a si próprio.

A trama do filme versa sobre as implicações negativas na vida da protagonista, por ocupar um lugar ao qual supostamente não tem direito, demonstrando que “o sonho americano sempre foi mais aberto para uns do que para outros: foi mais aberto para homens brancos e ricos do que para mulheres e pessoas não brancas”<sup>236</sup> (JILLSON, 2004, p. 8, tradução nossa). O filme, lançado no ano do término da Guerra, foca na busca do sonho por uma personagem feminina; no entanto, sua trajetória, inclusive os motivos de sua queda, são diferentes de quando o *noir* foca em homens.

A personagem do título, interpretada por Joan Crawford, constrói sua franquia de restaurantes como consequência de seu trabalho duro, diferente das histórias com protagonistas homens, que quando conseguem dinheiro e/ou poder, o atingem através da criminalidade. O filme de Curtiz apresenta uma jornada clássica, em acordo com o imaginário estadunidense que valoriza a meritocracia, ou seja, uma narrativa que normalmente seria celebrada, se não fosse conquistada por uma mulher. O filme afirma, através das contínuas perdas sofridas por Mildred, que o sonho não lhe pertence, e que se ela tivesse permanecido em seu lugar de esposa, nenhuma tragédia teria lhe acometido.

Entendo “Alma em Suplício” como um filme representativo para o debate aqui estabelecido, pela presença de uma protagonista, e também pela maneira como a jornada de Mildred afeta a vida dos homens à sua volta. Como ressaltado por Krutnik (1991), muitas personagens mulheres no cinema *noir* vivem fora dos padrões normativos, rompendo com as noções de parentesco e heterossexualidade compulsória. Essa mulher geralmente é identificada como a *femme fatale*; no entanto, no caso de Mildred Pierce, a protagonista não se encaixa no modelo.

O filme inicia pelo final da história, e aos poucos se revela a trama através de *flashbacks*. Na cena inicial, é apresentado um assassinato e logo após aparece Mildred tentando se suicidar. O mais lógico seria pensarmos que Mildred causou a morte do homem assassinado, mas ao longo da narrativa revelam-se os motivos pelos quais ela assumiu a culpa quando depôs na polícia. Analisando as imagens (Figura 11), é possível identificar um contraste entre a apresentação de Mildred na primeira cena e a sua caracterização na cena do primeiro *flashback*, numa indicação do discurso defendido/reafirmado no filme. A imagem à esquerda é um *frame* do final da história, após a trágica morte de seu marido, assassinado por

---

<sup>236</sup> *The American Dream has always been more open to some than to others: it has been more open to wealthy white men than to women and people of color.*

sua filha, e a perda de seu negócio. As roupas de Mildred, como o casaco de pele, remetem à riqueza acumulada em função do sucesso de seu restaurante; entretanto, ter atingido seu objetivo a levou somente à tragédia. Na imagem da direita, independente de revelar sua frustração através da narração, Mildred é representada em um ambiente claro e nada sombrio em comparação à outra imagem.

Figura 11 – “Alma em Suplício”, Dir. Michael Curtiz, 1945.



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Como afirmou Graeme Turner (1999), muitas narrativas são construídas a partir de pares de opostos, cuja dinâmica relacional indica o modo como o filme lida com certos temas. Em uma sociedade na qual os gêneros são considerados binários, esse modo de tecer a narrativa está baseado numa noção normativa sobre sexo e gênero. No caso do filme *noir*, como já apresentado, é comum estipular essas relações, inclusive para fortalecer o discurso do filme. Partindo de uma relação de causa e efeito, entendo que o discurso da história defende a ideia de que a vida de Mildred conduz à tragédia, pela escolha que fez de viver fora dos padrões socialmente impostos para o seu sexo.

No começo do *flashback*, Mildred está na cozinha e em sua narração ela afirma: “Estou sempre na cozinha. Sinto como se tivesse nascido na cozinha e vivido lá minha vida inteira, exceto pelas poucas horas que levei para casar”<sup>237</sup> (tradução nossa). A afirmação da personagem indica o sentimento de frustração, semelhante ao de outros protagonistas do *noir*, insatisfeitos com a sua vida. O entendimento inicial de Mildred revela-se no embate entre o fato dela não considerar natural estar “sempre na cozinha”, e o ensinamento de que deveria agir daquela forma, além da personagem considerar que teria direito a outros sonhos para a sua vida. Ao confrontar o marido por uma traição, Mildred decide-se pelo divórcio e, a partir desse momento, ela rompe com a noção normativa de parentesco, subvertendo a lógica da

<sup>237</sup> *I was always in the kitchen. I felt as though I'd been born in a kitchen and lived there all my life, except for the few hours it took to get married.*

mulher que mantém a relação. É possível considerar que a punição pode ser uma ferramenta utilizada pelos roteiristas para legitimar o discurso desenvolvido (TURNER, 1999), sendo que a ordem patriarcal é restaurada no final do filme, quando, depois de perder tudo, sai da delegacia ao lado do ex-marido.

“Almas em Suplício” apresenta uma situação diferente no universo do *noir* ao representar uma mulher em situação de poder que não se limita ao elemento sexual característico da *femme fatale*. E a dinâmica dos homens no filme também é peculiar, pois eles lidam com outro perfil de mulher, que não faz deles trampolins para o sucesso. Ao longo do filme, os três homens na vida de Mildred tentam exercer o controle sobre ela, de formas diferentes, demonstrando que o sucesso dela nunca é totalmente celebrado se não for formalizado numa união familiar.

Mildred tinha dois desejos: “ser uma mulher de negócios de sucesso (eventual dona de uma rede de restaurantes levando seu nome) e ter uma relação exclusiva com sua filha”<sup>238</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 61, tradução nossa). Desde o início do filme, Mildred é apresentada como alguém que mimava as duas filhas, principalmente a mais velha, Veda, sendo que esse comportamento se intensifica após a morte da mais nova. Quando Mildred resolve sair pela primeira vez com seu namorado, Monte Beragon (Zachary Scott), depois do divórcio, ela recebe a notícia da doença de sua filha mais nova. Em relação à narrativa, e como ela é estruturada, pode ser lido que Mildred recebeu uma punição no momento em que não estava fazendo seu papel de mãe. No entanto, ao longo do filme, os maiores infortúnios da protagonista ocorrem por causa da filha e por que Mildred deseja realizar todos os desejos dela.

“Almas em Suplício” é um filme no qual os homens ocupam espaços periféricos, pois quem move a narrativa é Mildred e sua relação com Veda. Mildred ocupa um espaço de poder durante a maior parte da narrativa e isso incomoda todos os homens ao seu redor: Bert, o ex-marido; Wally, que é apaixonado por ela; e Monte, seu atual namorado, que tem um caso com sua filha. Bert demora a aceitar o divórcio, Wally não está satisfeito em ser apenas o amigo e Monte é um personagem egocêntrico, reproduzindo o comportamento de uma *femme fatale*, ao utilizar Mildred para obter dinheiro.

A principal preocupação da personagem é com a filha, seus restaurantes e os homens não têm espaço nas prioridades da protagonista. Uma cena emblemática dessa questão é quando Wally vai ajudar Mildred na cozinha de um dos restaurantes (Figura 12). Mildred

---

<sup>238</sup> *to be a succesful bussiness-woman (eventual owner of a chain of restaurants bearing her name) and to have an exclusive relationship with her daughter.*

coloca nele um avental, mostrando que o controle é dela, seja sobre a cozinha, os restaurantes ou a própria jornada. Considerando o contexto, essa cena pode ser interpretada como simbólica do deslocamento dos papéis durante o período da guerra, referente às incertezas que acompanharam os veteranos que retornavam à vida civil.

Figura 12 - “Alma em Suplício”, Dir. Michael Curtiz, 1945



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

No final, a queda de Mildred não será por causa dos homens que estão a sua volta, mas por causa de sua filha. Ao longo do filme, Mildred também é julgada por sua ambição e, ao perder tudo, inclusive a filha, acaba sendo socialmente recolocada em seu suposto papel, e a ordem é restaurada. Como afirmou Janey Place (1998), a mulher considerada virtuosa não deve ambicionar nada além da casa, da família e do marido. Características como o desejo por independência e realização pessoal para além das estruturas do patriarcado são negativas para os papéis que supostamente as mulheres deveriam cumprir nesse período histórico.

Por outro lado, é possível ler que as tragédias ocorrem na vida de Mildred, pois ela se sente pressionada para ser a mãe perfeita. O filme apresenta, em alguma instância, o conflito da personagem, de como ela trata a filha, acreditando que se ela sempre disser “sim”, a filha será feliz. O filme de Curtiz contraria, nesse sentido, uma das características do cinema *noir* que é focar nas atribuições dos homens em relação à sociedade e consigo. Segundo Yvonne Tasker (2013), existe uma disposição de muitas mulheres no *noir* de serem algo além dos papéis impostos a elas, tanto no ambiente público como no privado.

Desta forma, vale destacar que no geral o filme tem três personagens mulheres importantes para a narrativa, Mildred, sua filha Veda e sua amiga e sócia Ida. No caso de Ida, ela é apresentada como uma mulher independente, solteira e que não tem interesse de cumprir nenhum papel associado às mulheres. Ela ajudou Mildred com o sucesso da rede de restaurantes, e até o final é representada como alguém que está feliz naquela situação, emancipada e não submissa emocional ou economicamente.

As noções de parentesco vinculadas ao casamento e à heterossexualidade compulsória estão intrinsecamente relacionadas aos discursos que permeiam os personagens femininos e masculinos no cinema *noir*. No entanto, as mulheres são as mais punidas por não cumprirem as regras. O movimento do cinema *noir*, que durou quase duas décadas, tem muitos filmes e tendências diferentes, não sendo possível afirmar categoricamente que existe uma visão crítica sobre a sociedade estadunidense de uma maneira geral. Porém, é possível afirmar que a visão sobre as mulheres não muda significativamente de “Relíquia Macabra” (1941) a “A Marca da Maldade” (1958).

Figura 13 - “Almas Perversas”, Dir. Fritz Lang, 1945



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora.

Meses após o lançamento do filme de Curtiz nos cinemas estadunidenses, Fritz Lang lançou, no final do mesmo ano, “Almas Perversas”. O filme narra a história de um homem frustrado em seu casamento (Edward G. Robinson), que conhece uma jovem e se apaixona por ela. No filme de Lang, relacionei uma cena com o filme de Curtiz (Figura 12), que reafirma o discurso da perda de um espaço reservado para os homens, de quem não consegue conquistar seu lugar de poder e controle. Logo, a vivência desses personagens contrasta com os discursos de ideal de masculinidade e sua busca por poder os levará à tragédia.

Na imagem à esquerda, o enquadramento de Lang coloca Robinson sob o olhar do ex-marido de sua esposa, cujo retrato ocupa um lugar de destaque em sua própria sala. Assim como o figurino da cena é destacado pela presença de um avental, que complementa sua

presença na cozinha, um lugar socialmente associado às mulheres. Desde o primeiro momento, a esposa é apresentada como uma pessoa grosseira, tratando-o como um fracassado. Além disso, ela idealiza a figura do ex-marido como a de um “homem de verdade”, um policial que suspostamente morreu numa tragédia. É possível ler nessa imagem que o protagonista vive à sombra do modelo de homem que nunca será, embora ele tente consegui-lo através de uma relação com a *femme fatale*, interpretada por Joan Bennett. No final, o protagonista mata a mulher em um acesso de raiva, por perceber que ele nunca ocupará esse lugar de poder.

Considerando o período dos filmes, tanto a cena do personagem na cozinha, em “Alma em Suplício”, como a de “Almas Perversas”, chama atenção não somente pela clara demonstração de desagrado dos personagens, como para a representação de algo fora do lugar, que causa estranhamento. Como antes abordado, a construção de uma masculinidade normativa considera tudo que é entendido como feminino uma ameaça; desta forma, o fato desses personagens serem associados a essas tarefas, segundo essa percepção, os faz menos homens. Ambos os personagens tentam provar sua masculinidade de formas diferentes, o que só corrobora com essa dinâmica de gêneros posta em cena.

Os filmes do período (entre o final da guerra até 1947) têm uma prevalência de protagonistas homens buscando conquistar um espaço de poder e encontrando na violência e no crime a expressão máxima da tentativa de se reafirmar como homem potente, viril. No que se refere às masculinidades, encontra-se em alguns filmes do *noir* o discurso sobre uma busca nociva por esse ideal, e as consequências que acarreta, não somente na vida do homem. Em contraponto, filmes como “À Beira do Abismo” e “A Dália Azul” reafirmam-se um modelo ideal de masculinidade viril.

Segundo Michael Kimmel (2013), a característica que definiu a masculinidade estadunidense ao longo da história foi o ideal do *self-made man*. E, conforme Coontz, “o culto ao *self-made man* exigiu o culto à verdadeira mulher”<sup>239</sup> (2016, p. 63, tradução nossa), pois para o homem agir no espaço público necessitava que a mulher mantivesse o espaço do lar. Constituindo-se enquanto um ideal, o *self-made man* poderia ser aplicado em diferentes contextos. Como um homem marcado por aquilo que faz, como diria Hooks (2004), este buscará a legitimação de seu papel como homem, seja no meio urbano ou na própria busca por uma terra para viver com a família. Se “todos os homens foram criados iguais”, como foi afirmado pela Declaração, ele encontrará seu espaço e conquistará seus objetivos. Conforme

---

<sup>239</sup> *the cult of the self-made man required the cult of the true woman.*

Lawrence Samuel (2012), o sonho funciona como uma forma de assegurar a esperança numa terra de oportunidades iguais, onde tudo é possível.

O “sonho americano” é estruturado com base em outro mito da cultura estadunidense, o da meritocracia: se o homem trabalhar duro, ele terá o que é seu por direito. E essa noção é tão intrínseca às narrativas nacionais que o sonho passa a ser considerado como um “direito natural”. As consequências desse sentimento de *entitlement* foram exploradas na contemporaneidade pelo sociólogo Michael Kimmel (2013), mas é possível discutirmos essa questão no contexto do universo do *noir*, considerando que esse Sonho continuamente é tratado como utopia ou causa de uma ganância extrema, apresentando consequências nocivas para sociedades que acreditam em mitos. No entanto, são narrativas que focam nos homens brancos, os que teoricamente têm o direito ao sonho, que estruturam filosoficamente as obras do cinema *noir*, a partir da perspectiva dessa parcela da sociedade.

#### 4. *I WANT TO BE SOMEBODY*: MASCULINIDADES NA SELVA DE ASFALTO

*I want to be somebody* (“eu quero ser alguém”) é uma frase dita por Harry Fabian, protagonista do filme “Sombras do Mal”<sup>240</sup> (1950), dirigido por Jules Dassin. Como tantos protagonistas do cinema *noir*, Harry Fabian está em busca de dinheiro e poder e a jornada para “ser alguém” reflete diretamente esses valores. Em “Justiça Injusta” (CY ENDFIELD, 1950), um pai de família sem emprego e desesperado encontra-se com um criminoso, que lhe pergunta “Você não deseja ser alguém?”. No caso do protagonista do filme de Endfield, Howard Tyler sente que não consegue performar seu papel de provedor e por isso recorre ao crime.

O desejo de “ser alguém” é uma recorrência no universo do cinema *noir*. É uma expressão que pode aludir à ambição de certos personagens, homens e/ou mulheres, mas também a tudo que podem fazer para atingir esse objetivo. A jornada desses personagens dialoga com a busca de ideais de *status* social e poder, sendo possível estabelecer relações sobre como o discurso sobre os gêneros perpassa tais questões. As consequências da ambição, revelada como ganância, são na maioria negativas, tanto para homens como mulheres, embora sejam tratadas de modo diferente conforme o gênero.

Assim considerando, a discussão proposta neste capítulo foca em como se dão as buscas “por ser alguém” para alguns protagonistas do *noir*, num espaço público representado como hostil. No universo do cinema *noir*, muitos protagonistas se frustram por não atingirem seus objetivos, seja o sonho da família e da casa própria, ou até mesmo o desejo de ter dinheiro e poder. Para esses homens, a solução para a frustração é o uso da violência, sendo que as ansiedades geradas refletem impotência, falta de controle e contínuo desconforto. E, no caso do filme *noir*, esse sentimento é intensificado pela estética sombria que marca não somente o universo do personagem, mas também representa as escolhas duvidosas feitas em sua jornada.

Como afirmou Borde e Chaumeton (2002), “a vocação do filme *noir* tem sido a de criar uma específica sensação de mal-estar”<sup>241</sup> (2002, p. 13, tradução nossa). A partir do discutido até então, entendo que esse mal-estar se refere diretamente com o ser e o estar de alguns homens, no contexto do final da Segunda Guerra e do pós-guerra; um mundo que não corresponde a suas expectativas, não oferece conforto e ainda é repleto de ameaças. Cabe

<sup>240</sup> *Night and the City*. Dir. Jules Dassin. 20th Century Fox, 1950.

<sup>241</sup> *the vocation of film noir has been to create a specific sense of malaise.*

ressaltar que essas atribuições partem do ponto de vista dos personagens e de como eles entendem que o mundo deve ser, algo diretamente relacionado à noção já afirmada por Michael Kimmel, o *entitlement* (KIMMEL, 2013). Essas questões são reforçadas por elementos narrativos como *voice-over* e *flashback*<sup>242</sup>, utilizados em muitos filmes, principalmente entre 1944 e 1948, como indicativos de suas jornadas subjetivas através de um universo sombrio.

O desejo de “ser alguém”, independentemente do que isso possa significar, marca a trajetória desses protagonistas, perdidos em meio às regras, à normatividade e à vontade de performar um tipo de masculinidade. No entanto, nem todos esses desejos são apropriados para um modelo de nação saudável propagado pelos ideais estadunidenses. O cinema *noir*, principalmente em seus primeiros anos, representou muitas vezes uma distorção desses valores, ou até mesmo a exacerbação do desejo de sucesso e dinheiro, refletindo em atitudes que não consideram as regras sociais na busca por uma versão do chamado sonho americano. Como exemplo é possível destacar personagens como Swede, em “Assassinos” (1946), que ao reconhecer o fim de sua carreira no boxe, não deseja um “trabalho honesto” (no caso, ser policial como seu amigo), visto ser o salário inferior ao que ganhava.

A noção de um “trabalho honesto” é comum em tais narrativas, e não significa especificamente ser policial, mas se relaciona à noção de servir a sociedade de alguma maneira, ou seja, um trabalho que contribua para seu funcionamento saudável, de acordo com os princípios capitalistas. Homens como Swede, Midge, em “O Invencível”<sup>243</sup> (1949) e Joe Morse, em “Força do Mal” (1948) não querem servir, querem ser servidos, desejam poder.

“Em todos os filmes *noir*, a escuridão rodeia os personagens inseridos na narrativa, ameaçando engoli-los a qualquer momento”<sup>244</sup> (DIXON, 2009, p. 3, tradução nossa). A Figura 14 reproduz um enquadramento da cena na qual Swede é consumido pela escuridão ao tomar a decisão de não ter um “trabalho honesto”; e a partir desse momento o personagem entra em um ambiente desconhecido. Outro detalhe é a mensagem *watch your step*, acima do túnel, indicando que Swede ainda teria como voltar atrás e não sofrer as consequências que ao final o levariam à morte. Em “Pacto de Sangue”, Walter Neff afirma: “a maquinaria começou

---

<sup>242</sup> Ambos dispositivos narrativos foram muito utilizados em filmes durante a década de 1940. No caso do *flashback*, foi um recurso utilizado por roteiristas no período, e mesmo que seja atribuído a filmes policiais e *thrillers*, ele encontra-se presente em todos os tipos de gêneros (BORDWELL, 2018).

<sup>243</sup> *Champion*. Dir. Mark Robson. Screen Plays / Stanley Kramer Productions, 1949.

<sup>244</sup> *In all noir films, darkness surrounds the characters within the narrative, threatening to engulf them at any moment.*

a funcionar e nada pode fazê-la parar”<sup>245</sup> (tradução nossa), no momento em que efetiva o plano de assassinato.

Figura 14 - “Assassinos”, Dir. Robert Siodmak, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Como exemplificado, em filmes marcados por essa visão subjetiva do crime, o protagonista é apresentado como consciente de seus atos, assumindo as possíveis consequências, mas desejando que elas não se concretizem. Ou seja, a noção da escolha existe, mas depois que Walter Neff comete o assassinato ou Swede começa a cometer ilegalidades, não há um retorno.

Em filmes como “Assassinos”, o protagonista opta por uma vida distante do ideal normativo do “sonho americano” no pós-guerra, diferentemente do seu amigo policial. Swede não deseja ter família ou uma casa no subúrbio; seu sonho envolve dinheiro e poder. Ao mesmo tempo em que protagonistas como Swede subvertem o ideal heteronormativo legitimado pela nação, eles não deixam de se relacionar com a noção de “masculinidade patriarcal”, como nos fala bell hooks (2004). Swede deseja ter poder através do dinheiro, pois acredita que esse é o caminho para não se tornar vulnerável. Sendo assim, ao discutir as maneiras como o *noir* representou as masculinidades, é necessário que se pense sempre no plural e nas possíveis contradições dessas jornadas diversas.

<sup>245</sup> *The machinery had started to move and nothing could stop it.*

Os filmes discutidos na tese são dos primeiros anos do cinema *noir*, principalmente produzidos entre os anos 1944 e 1948, e que, a meu ver, são simbólicos da “sensação de mal-estar” apresentada por Borde e Chaumeton. Como afirmou Lawrence Samuel, “o sonho funcionou como um farol de esperança”<sup>246</sup> (SAMUEL, 2012, p. 197, tradução nossa), mas o universo do *noir*, principalmente nos filmes abordados, retrata universos nos quais o sonho não é uma possibilidade para os protagonistas.

No segundo capítulo, abordei comportamentos dos personagens masculinos em relação à família. Neste, reflito sobre os homens no meio público, sua relação consigo no urbano, as maneiras como enfrentam os desafios e o que isso pode nos dizer sobre masculinidades do imediato pós-guerra. Ou seja, são problematizados filmes que retratam vivências subjetivas de um pesadelo, do sonho aniquilado e inalcançável, homens solitários envolvidos numa busca permanente, que se relacionam com pessoas duvidosas e, em muitas ocasiões, têm seu destino selado pela morte.

“Afinal, amanhã será um novo dia”<sup>247</sup>, afirma Scarlett O’Hara, em “E o Vento Levou”, numa afirmação do otimismo característico da cultura do “sonho americano”, das possibilidades de mudanças futuras favoráveis. Em filmes como “E o Vento Levou”, a esperança no futuro está associada à nostalgia com relação ao passado, um passado que supostamente seria mais simples e melhor. E esse sentimento dialoga com uma sociedade supremacista branca, de privilégios não contestados, cujas mudanças, no caso do filme citado, a Guerra Civil, acarretaram no abalo das estruturas confortáveis para essas pessoas. De dramas históricos sobre o sul escravagista estadunidense à mitificação da vivência do Oeste, o olhar para o passado dialoga não somente com a nostalgia, mas também com o desejo de que o futuro retome o ideal de nação branca e patriarcal.

O cinema *noir*, ao questionar o “sonho americano”, se posiciona de maneira diferente de outras produções hollywoodianas, ao mesmo tempo em que foca na vivência subjetiva de homens brancos que não lidam bem com as mudanças transcorridas nos Estados Unidos no pós-guerra. Sendo assim, entendo que o *noir*, como um grupo plural de filmes, deve ser compreendido em suas contradições, referentes às críticas que muitos fizeram aos valores da sociedade estadunidense, ao mesmo tempo em que também reafirmaram outros.

Se em muitos filmes a família é representada como espaço de frustração (HARVEY, 2007), isso não é diferente com relação ao espaço público. Jack Halbertstam (2011) afirma que em uma sociedade capitalista e heteronormativa existe o entendimento ideal sobre o que

---

<sup>246</sup> *the Dream functioned as a beacon of hope.*

<sup>247</sup> *After all, tomorrow is another day.*

significa ter sucesso, e que isso está relacionado à formação da família e à acumulação de riqueza. Desta forma, o autor pergunta: “o que vem depois da esperança?”<sup>248</sup> (HALBERSTAM, 2011, p.1, tradução nossa), compreendendo que a noção da esperança é fundamental para o estabelecimento do sonho, ou pelo menos nas tentativas de atingi-lo. Entendo que o cinema *noir* lida com o que acontece após o término da esperança. Além disso, é preciso considerar como as constantes tentativas para atingir o ideal de sucesso podem ser nocivas àqueles que perseguem esse objetivo, influenciando também a afirmação de uma masculinidade patriarcal.

No discurso que o ex-escravo Frederick Douglas (2017) proferiu em 1852, *What to Slave is the Fourth of July?*, ele afirmou que as ideias de liberdade, prosperidade e independência, proferidas pelos “pais da nação”, fazem sentido apenas entre os brancos. “O quatro de julho, por isso, era um dia de luto, não de celebração. Para os negros, era a data da promessa da liberdade e de sua negação” (FANTON; MAIA, 2017, p. 27). Sendo assim, é possível pensar que ter esperança é um privilégio e que o sonho não é acessível para todos, tanto quanto discutir o que acontece depois é um caminho para refletir sobre a ideia de fracasso e sobre como certos sujeitos lidam com as frustrações provocadas pelas promessas de uma sociedade que promete tudo aos homens brancos.

#### 4.1 O Sonho Americano e a sensação de mal-estar;

A “sensação de mal-estar” presente no cinema *noir* é abordada como um contraponto à esperança, ao sonho. O ambiente hostil da urbe é o pesadelo de um homem que não atinge seus objetivos ou, quando atinge, seus métodos acabam levando-o à ruína. Não há espaço para o herói do *noir* pensar que “amanhã será outro dia”, pois sua jornada o leva a duvidar dos que estão a sua volta, sendo ele acompanhado de uma constante sensação de ameaça, pois o *tough guy* é “constituído em grande parte através de seu isolamento, sua recusa de ser parte de uma comunidade, sociedade, família, ou nação”<sup>249</sup> (ABBOTT, 2002, p. 26, tradução nossa). Para muitos protagonistas não existe o espaço de afeto, que seria localizado na família e num ideal de lar. Logo, o que lhe resta é a cidade e suas variadas ameaças à sua vida e à sua identidade.

Segundo Lawrence Samuel (2012), as duas ideias que sustentam o “sonho americano” são o individualismo e a igualdade. E são elas que acompanham a jornada dos

---

<sup>248</sup> *what comes after hope?*

<sup>249</sup> *constituted in large part through his isolation, his refusal to be a part of a community, society, family, or nation.*

protagonistas no meio público, na afirmação de uma masculinidade apta a competir, lutar em meio a um espaço hostil, seja na cidade ou na ida para o Oeste, amparados na ideia de que todos teriam as mesmas chances. Os Estados Unidos foram construídos como “a nação de mobilidade ascendente”<sup>250</sup> (SAMUEL, 2012, tradução nossa), onde tudo seria possível se esse homem lutasse o suficiente. Segundo o próprio autor, a mitologia do sonho era encarada como uma promessa, principalmente de sucesso. As consequências disso sobre as subjetividades, em caso de fracasso, não eram dimensionadas.

Como afirmou Chopra-Gant (2006), a “retórica do individualismo pioneiro”<sup>251</sup> (2006, p. 54, tradução nossa) marcou as narrativas nacionais estadunidenses, de relatos sobre Daniel Boone a tantos homens que caminharam em direção ao Oeste em busca de uma vida melhor. Esse foco no sucesso individual é algo tipicamente estadunidense, como ressalta o autor, sendo também marcado pela “busca pelo dinheiro” (DEBLANCO, 1999). Um dos elementos da narrativa nacional, importante para essa discussão, é a diferença entre o que foi conquistado e o herdado, sendo que a cultura estadunidense valoriza o primeiro (meritocracia) em relação ao segundo (aristocracia), uma característica da sociedade inglesa no período da emigração, principalmente, em que foram reafirmadas essas ideias de igualdade de oportunidades<sup>252</sup>.

Segundo Samuel (2012), a ideia do sonho não está relacionada abertamente com o privilégio, considerando que essa noção foi apagada das narrativas de igualdade e democracia estadunidenses. No entanto, é necessário considerar as desigualdades presentes nessa sociedade, relacionadas com classe, etnia e gênero, e que o sonho de mudança foi um discurso criado por pessoas brancas, reafirmado em inúmeras narrativas como uma possibilidade para qualquer pessoa. Ideias relativas à identidade nacional (*American-ness*) e aos mitos nela envolvidos estavam presentes em vários tipos de filmes, como o *noir* sobre o qual versa a presente tese, que lidou com as idealizações sobre a nação e seus mitos no período estudado (CHOPRA-GANT, 2006).

Na década de 1940, muitos dos filmes de sucesso nas bilheterias, ou até mesmo produtos de propaganda, tinham como intenção promover a imagem de um país democrático e

---

<sup>250</sup> *the nation of upward mobility.*

<sup>251</sup> *rethoric of pioneering individualism.*

<sup>252</sup> Calvinistas que fugiram da Inglaterra no século XVII entendiam esse novo continente como uma *vacant wilderness* (DeBlanco, 1999). Como afirmou Call Jillson (2004), para os povos que fugiram da Europa e emigraram para os EUA, aquela terra oferecia oportunidades que uma terra dominada por aristocratas não oferecia. Desta forma, tanto Jillson como Samuel trabalham com a ideia de que essa ideia do sonho chegou no país com esses imigrantes. Tais ideias estavam inicialmente relacionadas com grupos religiosos (principalmente os que emigraram no Noroeste do país), e eram pautadas por ideais iluministas e laicos, que culminaram com a Declaração da Independência.

igualitário (CHOPRA-GANT, 2006). Durante aquela década, principalmente durante a Segunda Guerra, Thomas Schatz (1999) destacou o caráter de “cinema nacional” (*national cinema*) que Hollywood adquiriu, com histórias e personagens que elevavam os valores e as narrativas nacionais. Nesse sentido, não é difícil entender o motivo pelo qual autores como Schatz caracterizaram o *noir* como uma onda contrária ao que Hollywood estava produzindo durante a Guerra.

“O sonho americano de mobilidade ascendente sem fim foi sempre obscurecido pelo pesadelo americano – mesmo que você pudesse ascender tão longe o quanto suas aspirações e talento o levassem, você também poderia cair em um penhasco”<sup>253</sup> (KIMMEL, 2013, p. 19, tradução nossa). Entendo que a ficção *noir* representou esses homens situados à beira do penhasco, ou dele tentando escapar (DUNCAN, 2003). O *noir* lidou com homens brancos que se sentiram enganados por uma narrativa que lhes prometia uma recompensa depois do esforço, frustração que só existe para aqueles que foram educados para acreditar nas oportunidades prometidas.

Essas ideias foram apresentadas de várias maneiras no *noir*; algumas de maneira crítica, através de personagens gananciosos que fazem tudo para atingir seus objetivos, assim como o mafioso Mr. Brown (“Império do Crime”, 1955<sup>254</sup>), que diz: “o primeiro é o primeiro, e o segundo é ninguém”<sup>255</sup> (tradução nossa), ecoando o sentimento de vários personagens que desejam “ser alguém”. O poder financeiro desses homens reflete também a sensação de hierarquia em relação a outros homens e também a mulheres (essas tratadas como objetos), um domínio sobre pessoas e também sobre seu território, que é a cidade.

Em 1948, o diretor Abraham Polonsky dirigiu um filme chamado “Força do Mal”. O longa inicia com a imagem de prédios em Nova York e a narração do protagonista Joe Morse: “Isto é Wall Street... e hoje foi importante, pois amanhã – quatro de julho – eu pretendo fazer o meu primeiro milhão. Um dia emocionante na vida de um homem”<sup>256</sup> (tradução nossa). O longa relata a história de um advogado no auge de sua carreira, a serviço de um gângster que deseja controlar os jogos de azar na cidade. “Força do Mal” apresenta a queda desse homem, e daqueles que estão a sua volta. Essa narrativa pode ser exemplificada pelo primeiro plano do filme (Figura 15) comparado à imagem da sequência final.

<sup>253</sup> *The American Dream of endless upward mobility was always shadowed by the American nightmare – just as you could rise as far as your aspirations and talents could take you, you could also fall off the Cliff.*

<sup>254</sup> *The Big Combo*. Dir. Joseph H. Lewis. Security Pictures / Theodora Pictures, 1955.

<sup>255</sup> *first is first and second is nobody.*

<sup>256</sup> *This is Wall Street... and today was important because tomorrow – July Fourth – I intended to make my first million dollars. An exciting day in any man's life.*

Figura 15 – “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Quando o plano abre focando nos edifícios, a câmera os apresenta de um plano superior, com uma voz afirmando *This is Wall Street*; logo se movimentando para baixo e apresentando a rua com a movimentação de carros e pessoas. Visualmente, essa imagem pode representar a sensação do próprio personagem de sentir-se como “alguém”, tendo conquistado poder, influência e dinheiro. Joe Morse sente-se quase como um Deus olhando as outras pessoas de cima, os *little man*, como seu irmão menciona na narrativa.

No entanto, no final do filme, Joe Morse está sem trabalho, sem dinheiro, e prestes a ser preso, além de ter que lidar com o assassinato de seu irmão. O universo apresentado por Abraham Polonsky transmite a ideia de que mesmo que o sonho seja atingido, não há garantias para o personagem, ainda mais quando envolvido em atividades ilegais, como é o caso do protagonista. Segundo Robert Porfírio (2006), o que ainda mantém o interesse pelo cinema *noir* nos dias de hoje relaciona-se ao clima de pessimismo que rodeia os personagens, não oferecendo possibilidades de escape. E a “Força do Mal” é um dos filmes que exemplificam essas noções, não somente pela jornada do protagonista, mas por todos os personagens que estão a sua volta e também sofrem consequências.

Comparando as duas imagens (Figuras 15 e 16) é possível estabelecer simbolicamente a discussão sobre a queda do protagonista. Ao longo da última sequência, na qual desce escadarias até a beira de um rio, onde está o corpo de seu irmão, Morse afirma: “E naturalmente eu estava me sentindo muito mal enquanto eu descia lá embaixo. E eu continuei

descendo. Foi como ir ao fundo do mundo para encontrar o meu irmão”<sup>257</sup> (tradução nossa). Morse não se sente mais como um Deus, sua ambição o aniquilou ao ponto de não lhe restar nada, apenas colaborar com as investigações da polícia que o prendera. Sua fala pode ser lida não somente como expressão de sua tristeza pela morte do irmão, mas por sua própria queda, já que desde o início se apresenta como um homem preocupado principalmente consigo mesmo.

Figura 16 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

A questão de classe é um dos temas recorrentes no cinema *noir*, e ela aparece através da ambição de ascender socialmente e ter poder (CHOPRA-GANT, 2006). Essa “ambição implacável” (*ruthless ambition*) que movimenta personagens como Joe Morse está “no coração da modernidade americana”<sup>258</sup> (ibid., p. 154, tradução nossa). Abraham Polonsky contempla essa noção ao colocar a corrupção em todos os âmbitos da cidade, sejam os criminosos que ocupam instituições legais, ou criminosos que caminham pela margem. O problema, nesse caso, não diz respeito a um indivíduo, mas a um sistema que de alguma forma incentiva essa ambição.

Em outro momento, na sequência final do filme, Morse afirma: “Eu encontrei o corpo do meu irmão lá embaixo, nas pedras, onde eles o jogaram fora... perto do rio... como

<sup>257</sup> *And naturally I was feeling very bad as I went down there. And I just kept going down and down. It was like going down to the bottom of the world to find my brother.*

<sup>258</sup> *at the heart of American modernity.*

se fosse um pano sujo velho que ninguém queria”<sup>259</sup> (tradução nossa), resgatando uma imagem romantizada daqueles que saem da pobreza e atingem a riqueza através do trabalho, algo tão apreciado pela cultura estadunidense colocada em questão em “Força do Mal”. Isso, principalmente, porque em narrativas como essa os personagens constroem atalhos para atingir seus objetivos, praticando atividades criminosas. Na história, seu irmão mais velho argumenta que começou a trabalhar com apostas para que Joe pudesse ter acesso à educação e ser um advogado formado por Harvard. Entretanto, Joe utiliza o *status* de sua formação para trabalhar com um gângster, pois o que deseja está relacionado com dinheiro e poder.

Dessa forma, entendo como relevante, ao discutir as masculinidades no período relacionadas ao espaço público, dialogar com a presença da cidade. Trata-se da metrópole como um espaço do crime e da corrupção, de possibilidades e de aprisionamento, e também como aquele vasto território preenchido pelas multidões que ocupam as grandes metrópoles estadunidenses. Personagens, como os já mencionados (Phillip Marlowe, Swede e Mr. Brown), ocupam territórios diferentes, tentando afirmar um tipo de masculinidade normativa de formas diferentes, e que povoaram o imaginário do *noir* pelas quase duas décadas do movimento. A cidade é um campo de disputas e a maneira como o crime foi tratado em filmes caracterizados como *noir* se deu de formas diferentes. Além disso, o cinema *noir* modificou-se ao longo de quase duas décadas e dialogou com as mudanças do próprio país.

#### **4.2 A cidade, a noite e a multidão;**

Segundo Murray Pomerance, no cinema *noir* “a cidade deixou de estar meramente como pano de fundo dos eventos das histórias e tornou-se a personagem principal. Foi no *noir* que a cidade ganhou uma pele em que se pudesse penetrar”<sup>260</sup> (2013, p. 406, tradução nossa). E ao penetrar nas ruas das grandes cidades estadunidenses, descobriam-se características dessa vida urbana que não eram tão positivas, efeitos da modernidade e consequências das promessas não cumpridas do capitalismo unidas ao mito do Sonho Americano. A cidade, em muitos filmes, não foi representada apenas como um pano de fundo para uma história, mas sim como um elemento importante para a trama.

Em “Cidade Nua” (1948), de Jules Dassin, a primeira sequência é filmada através de planos aéreos da cidade, apresentando a imensidão de Nova York, com seus inúmeros prédios

---

<sup>259</sup> *I found my brother's body at the bottom there, where they had thrown it away on the rocks... by the river... like an old dirty rag nobody wants.*

<sup>260</sup> *the city ceased merely to background story events and became on its own the principal character of the story. It was in noir that the city gained a skin one could penetrate...*

altos, para depois adentrar em suas ruas. Como afirmou Jameson, sobre o detetive de Raymond Chandler: “como um involuntário explorador da sociedade, Marlowe visita tanto os lugares que você não olha até mesmo aqueles que você não pode: os anônimos ou os ricos e reservados”<sup>261</sup> (2016, p. 7, tradução nossa). Mesmo que sejam relações diferentes com a cidade e as pessoas, o protagonista do *noir* apresenta-se como esse “explorador da sociedade” (*explorer of the society*), na medida em que circula por várias partes da cidade, durante momentos diferentes, e frequenta espaços que não estão acessíveis a todos.

Conforme Paul Schrader (2006), o filme *noir* foi o primeiro momento do cinema estadunidense que analisou a sociedade de maneira severa, o que só tornaria a acontecer nos EUA com o cinema da Nova Hollywood<sup>262</sup>, ao discutir as consequências do capitalismo, a criminalidade, o pesadelo do sonho americano e, principalmente, o desajuste do homem que retornou da guerra e procura seu espaço na sociedade do pós-guerra. Muitos dos filmes do período exploraram o crescimento urbano, as construções arquitetônicas e o progresso como elementos dessa sociedade em movimento, mas não necessariamente como algo positivo.

Como o modernismo, os *thrillers* de Hollywood da década de 1940 são caracterizados por paisagens urbanas, narração subjetiva, enredos não lineares, poesia *hard-boiled*, e erotismo misógino; e assim como o modernismo, eles são um pouco “anti-americanos”, ou pelo menos ambivalentes sobre questões como modernidade e progresso<sup>263</sup> (NAREMORE, 2008, p. 45, tradução nossa)<sup>264</sup>

Essa ambivalência apresenta-se de maneira temática e também visual, no momento que se percebe que essa paisagem urbana não oferece conforto algum ao protagonista. Um dos filmes que exploraram essa questão foi o já mencionado “Força do Mal”. Os únicos momentos em que o protagonista Joe Morse está no controle são os primeiros, representados principalmente pela cena inicial, na qual a câmera olha a cidade de cima enquanto ele narra sua vitória. Ao longo do filme, acompanhamos, no entanto, sua decadência, até a sequência final, quando encontra o corpo do irmão na beira do rio.

<sup>261</sup> *as an involuntary explorer of the society, Marlowe visits either those places you don't look at or those you can't: the anonymous or the wealthy and secretive.*

<sup>262</sup> Paul Schrader foi o roteirista do filme “Taxi Driver” (1976) dirigido por Martin Scorsese.

<sup>263</sup> *Like modernism, Hollywood thrillers of the 1940s are characterized by urban landscapes, subjective narration, nonlinear plots, hard-boiled poetry, and misogynistic eroticism; also like modernism, they are somewhat “anti-American”, or at least ambivalent about modernity and progress.*

<sup>264</sup> David Bordwell (2017) ressalta a influência de autores modernistas em elementos narrativos que seriam apropriados por roteiristas e cineastas na década de 1940, dos quais muitos fizeram filmes *noir*, lançando mão de estratégias como *flashbacks*, múltiplos pontos de vista e mergulho na subjetividade do protagonista. Nesse sentido, é compreensível a influência no cinema desse período do filme “Cidadão Kane” (1941), de Orson Welles, como aponta Robert Porfírio (2013).

Uma das estratégias visuais utilizadas pelo diretor são os enquadramentos de baixo para cima, nesse caso colocando o protagonista em contraste com a magnitude dos prédios de Nova York. Através desse recurso, a sensação de desespero é amplificada pela representação da cidade como um espaço sufocante para o personagem (Figura 17). Nesse enquadramento, o personagem e a paisagem quase se fundem, como se não houvesse espaço para respirar. Como afirmou Eddie Muller (1998), o *noir* trata de pessoas que tentam sobreviver no meio urbano violento e sufocante, homens brancos e heterossexuais, solitários em suas buscas, perambulando pela vastidão da metrópole que não oferece possibilidades.

Figura 17 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Ao longo do filme, é possível notar a recorrência desse tipo de enquadramento, privilegiando a atmosfera opressiva que envolve o protagonista (Figura 17). No conjunto selecionado, a primeira imagem destaca um plano que acompanha o olhar de Joe Morse para a cidade e sua superioridade. Na segunda, temos um tipo de enquadramento recorrente no cinema *noir*, no qual a câmera filma desse ângulo característico num espaço fechado, mostrando o teto e o personagem sufocado pelo espaço, diminuído em seu próprio lugar de trabalho. E por último, outro *motif* visual recorrente, que também reinterpreta a sensação claustrofóbica, há cenas em escadas. Nesse recorte em particular se destacam não somente o

ângulo, mas também as sombras do corrimão formando barras<sup>265</sup>, o que pode ser interpretado como o aprisionamento simbólico do personagem.

Figura 18 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

“Um sonho febril da vida moderna surgiu a partir desses filmes. Algo terrível se infiltrou no tecido social, especialmente nos centros mais movimentados da atividade urbana”<sup>266</sup> (MULLER, 1998, p. 16, tradução nossa). Como apresentado em algumas cenas de “Força do Mal”, é possível notar como visualmente o diretor nos apresenta elementos da situação do personagem e do mundo em que habita, inclusive nos indicando as próprias direções que podem levar o personagem à ruína.

As questões elaboradas pelo cinema *noir* sobre a relação entre meio urbano, modernidade, criminalidade, vida noturna não foram uma novidade em termos de representação visual nos Estados Unidos. No caso da pintura, a escola *Ashcan*, em Nova York, apresentava preocupações como a diversidade do meio urbano, multidões, entretenimento, consumismo e arquitetura, demonstrando preocupações sociais com o efeito da vida moderna na realidade das pessoas (RYALL, 2013).

Esse grupo teria influenciado pintores como Edward Hopper, que posteriormente influenciou o cinema *noir*. A relação que se estabelece entre a obra de Hopper e o cinema *noir* refere-se a elementos como *mise-en-scène* e *motifs* visuais relativos à cidade (RYALL, 2013). Segundo Tom Ryall, Abraham Polonsky, diretor de “Força do Mal”, foi influenciado pela obra do artista, principalmente, porque, na obra de Hopper, o ambiente parece dominar as pessoas que compõem a cena. Ainda mais se considerarmos que um dos temas na obra do pintor é a leitura da modernidade e do progresso como danosos às relações humanas. E, no

<sup>265</sup> Robert Porfírio (2006) chama de “*bar*” *motif*, que podem ser as barras de uma cela de prisão, sombras como na cena mencionada, ou qualquer objeto que possa causar essa sensação de aprisionamento.

<sup>266</sup> *A fever dream of modern life erupted from these motion pictures. Something dreadful had crept into the social fabric, especially at the most bustling hubs of urban activity.*

caso do filme de Polonsky, é possível considerar esses temas permeando a vida de todos os personagens.

Figura 19 – Edward Hopper, *Nighthawks*, óleo sobre tela, 1942<sup>267</sup>



Fonte: <https://www.edwardhopper.net/>

Em um dos quadros mais famosos de Edward Hopper é possível encontrar alguns dos elementos abordados acima (Figura 19). O ambiente noturno, a locação e o isolamento, cenas que podem ser encontradas em filmes do período. No caso de *Nighthawks*, segundo Philip French (2004), a grande inspiração para o quadro foi o conto de Hemingway, “Assassinos”, que posteriormente foi adaptado por Siodmak, e o próprio diretor faz uma menção direta ao pintor. Assim como é possível perceber no filme inúmeras paisagens “hopperianas” que dialogam com sentimentos de solidão e alienação, lugares de passagem para homens sem raízes. Em outros tipos de expressões visuais, a fotógrafa Berenice Abbott, em muitas de suas fotografias da cidade de Nova York na década de 1930, trabalhou com a impessoalidade dessa arquitetura urbana, sendo possível encontrar ecos dessa discussão em filmes que diretamente representaram a cidade, assim como “Força do Mal” e “Cidade Nua”<sup>268</sup>, mas também quando o *Noir* representou as cidades do Oeste estadunidense, como Los Angeles.

Segundo James Naremore (2008), em “Pacto de Sangue”, a desumanização da sociedade capitalista e industrial se apresenta refletida em como os próprios escritórios onde os personagens trabalham são representados. Não existe decoração além de gráficos e quadros de estatísticas, e a casa do protagonista também não é apresentada como um espaço de afeto.

<sup>267</sup> Essa obra integra a coleção do Art Institute of Chicago.

<sup>268</sup> *The Naked City*. Dir. Jules Dassin. Hellinger Productions / Universal Pictures, 1948.

Assim como o apartamento dos detetives, a casa do protagonista Walter Neff denota uma frieza e não apresenta conexão emocional do personagem com o espaço.

Para personagens como o detetive particular, “o contato humano oferece para o herói pouco mais do que uma pausa temporária de seu próprio mal-estar das ruas más do lado de fora de seu escritório sombrio”<sup>269</sup> (SCHATZ, 1999, p. 237, tradução nossa). No entanto, essas características também fazem parte da realidade de protagonistas mais trágicos do *noir*, como Walter Neff e Joe Morse, para quem as relações não são duradouras e a possibilidade de conforto é inatingível.

Nesses filmes *noir* de tom mais pessimista, o homem é representado como um sujeito solitário perambulando pela paisagem urbana, que não pertence a nenhum lugar e vaga pelo urbano e/ou pelas estradas em uma contínua busca ou fuga. Segundo Megan Abbott, “a ideia de um homem branco solitário caminhando pelas ruas das cidades tem precursores naqueles que andavam pelo espaço deserto do Oeste”<sup>270</sup> (ABBOTT, 2002, p. 2, tradução nossa). No entanto, no contexto da cidade moderna e industrializada, os temas da alienação e da fragmentação são apresentados de maneira diferente:

... ao contrário dos modelos de heróis individualistas Americanos do século XIX, que se liberta de uma sociedade sufocante para o deserto, o cara “durão” não encontra liberdade, talvez ele não esteja procurando, mas não é mais uma opção na cidade moderna, para o homem moderno<sup>271</sup> (ABBOTT, 2002, p. 6, tradução nossa)

Como lembrou Porfírio (2006), a noção de alienação relaciona-se com esse isolamento e solidão do homem, como bem exemplificado pela figura do detetive particular. No entanto, “em grande medida, todo herói do *noir* é um homem alienado”<sup>272</sup> (ibid., p. 86, tradução nossa), não há espaço de conforto, lar ou afeto. Se o espaço do Oeste era relacionado com a possibilidade de realização do Sonho, a *wilderness* urbana não tem espaço para utopias (ABBOTT, 2002).

Segundo Krutnik (1991), na ficção *hardboiled* o que está em jogo é a legitimação idealizada do herói e sua masculinidade invulnerável. No entanto, homens como Joe Morse já se entendem como *broken*; essa visão idealizada não existe mais, e sua trajetória pelo

<sup>269</sup> *human contact offers the hero little more than a temporary respite from his own malaise and from the mean streets outside his dingy office.*

<sup>270</sup> *the idea of the solitary white man trekking down urban streets has fore runners in like-minded navigators of Western space or wilderness.*

<sup>271</sup> *unlike the nineteenth-century models of the American individualist hero who liberates himself from suffocating society in the wilderness, the tough guy finds no freedom, perhaps is not even looking for it, as it is no longer an option in the modern city, for the modern man.*

<sup>272</sup> *to a large degree, every noir hero is an alienated man.*

território hostil acompanhará apenas sua queda. Na Figura 20, Morse está em sua caminhada para a derrota, sozinho na paisagem urbana, um espaço que poderia ser de possibilidades, mas que a arquitetura oprime.

Figura 20 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

“A maioria dos *noir* confirmam protagonistas movidos pela culpa, e que sempre revelam em algum ponto ser solitários alienados”<sup>273</sup> (PALMER, 2007, p. 78, tradução nossa). Homens em constante movimento, sem casa e sem família. O embate identitário é uma constante com esses personagens, que querem se apresentar sem vulnerabilidades, mas se revelam indefesos às ameaças que aparecem pelo caminho.

#### 4.3 *The Male Drifter*;

Se o detetive é lembrado como o personagem que não estabelece laços familiares, ou nem mesmo demonstra interesse por essa situação, um dos personagens mais marcantes dessas representações de solidão e isolamento do homem na *wilderness* urbana é o que Chopra-Gant caracterizou como *the male drifter*. Filmes como “Curva do Destino” (1945), “Assassinos” (1946), “O Destino Bate à Porta”<sup>274</sup> (1946) e “Fuga do Passado” (1947) são

<sup>273</sup> *Most noir confirm guilt-ridden protagonists, always revealed at some point to be alienated loners.*

<sup>274</sup> *The Postman Always Rings Twice*. Dir. Tay Garnett. MGM, 1946.

todos marcantes do período do imediato pós-guerra que relatam uma jornada subjetiva desses homens e dos perigos que enfrentam.

O isolamento urbano do homem se apresentou de diversas formas: o detetive; o homem acusado de um crime que não cometeu e depende apenas de si para provar sua inocência; e o *male drifter*. Entendo que esse último tipo de personagem dialoga com as discussões sobre a procura do homem por um lugar nesse mundo modificado do pós-guerra, em busca de algo, inclusive de se acomodar em uma vida familiar, embora o universo *noir* não lhe traga esperanças.

(...) esse personagem errante e sem rumo, incapaz de encontrar um lugar produtivo na sociedade civil pode ser entendido como a destilação de ansiedade sobre as consequências caso os Estados Unidos falhassem em acomodar seus veteranos em papéis produtivos no pós-guerra (...) <sup>275</sup>(CHOPRA-GANT, 2006, p. 151, tradução nossa)

Segundo Chopra-Gant, somente “O Justiceiro”<sup>276</sup> (1947) e “O Tempo Não Apaga”<sup>277</sup> (1946) relacionam diretamente a figura do *male drifter* com o veterano de guerra. No entanto, no entendimento do autor, esse tipo de personagem e o discurso do pós-guerra (abordado no primeiro capítulo), sobre o lugar do veterano na sociedade civil, têm espaço em outros tantos filmes focados em protagonistas que perambulam pelas estradas e cidades estadunidenses à procura de algo, seja estabilidade familiar ou “ser alguém”. Homens que se encontram perdidos em relação a seu lugar na sociedade, mas que também estão em embate com uma sociedade capitalista que necessita de sujeitos produtivos.

Em um momento do filme “O Destino Bate à Porta”<sup>278</sup>, Frank Chambers (John Garfield) se descreve como tendo um *itchy feet*, considerando que ele nunca poderia ficar em um lugar. Ele reafirma essa necessidade até o final do filme, mesmo querendo viver um romance com Cora, a personagem de Lana Turner. A noção de que esses personagens não têm raízes é muito presente, contrastando com o discurso da família heteronormativa e da casa no

<sup>275</sup> (...) *this aimless wandering character, unable to find a productive place in a civilian society can be understood as the distillation of anxieties about the consequences that would follow should America fail to settle veterans into productive postwar roles (...)*

<sup>276</sup> *Boomerang!* Dir. Elia Kazan. 20th Century Fox, 1947.

<sup>277</sup> *The Strange Love of Martha Ivers* Dir. Lewis Milestone. Hal Wallis Productions, 1946.

<sup>278</sup> Segundo Megan Abbott (2002), os direitos do livro *The Postman Always Rings Twice*, de James Cain, foram comprados pelo estúdio em 1934, mas só foi possível ser adaptado para o cinema em 1946 devido às restrições do Código de Produção. No caso de “Pacto de Sangue”, dirigido por Billy Wilder, que foi a primeira adaptação de um livro de James Cain nos Estados Unidos, os direitos foram comprados em 1936 e a adaptação só foi possível em 1944. As primeiras adaptações do livro *The Postman Always Rings Twice* ocorreram na Europa. Pierre Chenal dirigiu o filme *Le Dernier Tournant*, em 1939, e *Ossessione*, dirigida por Luchino Visconti, foi lançada em 1943.

subúrbio. Frank inicia o filme afirmando que não se preocupa com o futuro; a intenção do personagem não é estabelecer-se em nenhum lugar. No contexto da sociedade capitalista, homens como ele são perigosos, pois não produzem nem mantêm a ordem, e muito provavelmente são causadores de algum problema.

A ambivalência em relação à modernidade, presente no *noir*, como afirmou Naremore, também se encontra nesses personagens. Filmes como esse, sejam com personagens em busca de algo ou fugindo de, dialogam com uma visão dos Estados Unidos não idealizado, que se coloca no lado oposto das mitologias que falam sobre o sucesso e a oportunidade para todos. Também revelam, ao mesmo tempo, que esses homens sem raízes fazem parte dessa mesma cultura estadunidense (CANTOR, 2006), sem um rumo traçado, não planejando o futuro, apenas vagando.

Diferentemente de “Destino Bate à Porta” e “Curva do Destino”, “Fuga do Passado” e “Assassinos” tratam de personagens em fuga de suas vidas pregressas. No caso desses filmes, e no oposto de personagens como Frank Chambers, esses homens sonham com um futuro; entretanto, o passado retorna para assombrá-los. Essa jornada é marcada inicialmente pela dificuldade em se estabelecer num lugar único e o embate referente às identidades sobre quem são e quem querem ser.

“Fuga do Passado” relata a história de Jeff Markham, um detetive particular que foi contratado pelo gangster Whit (Kirk Douglas) para encontrar sua namorada, que supostamente teria fugido com quarenta mil dólares. Jeff a encontra, se apaixona, e começa a viver escondido com Kathie (Jane Greer), namorada de Whit. Porém ela cometeu um assassinato e fugiu, deixando Jeff para lidar com as consequências. Devido a essa situação, o personagem também foge e encontra um lugar na pequena cidade de Bridgeport, Califórnia, assumindo uma nova identidade como Jeff Bailey com o intuito de começar uma vida nova. A história de Swede em “Assassinos” é bastante similar, com a diferença de que ele não assume outro nome em sua nova vida.

“Fuga do Passado” e “Assassinos” começam suas narrativas no presente, e o espectador conhece a história dos protagonistas através de *flashbacks*<sup>279</sup>, sendo assim possível entender os motivos que os levaram a fugir e a assumir novas vidas. O embate entre as identidades assumidas pelos personagens, o que é e o que pretende ser, muitas vezes é visibilizado através dos lugares em que vivem, e isso fica mais claro no caso de Jeff, pois a

---

<sup>279</sup> No caso de “Assassinos”, o *flashback* não será do protagonista, mas sim de vários personagens que cruzaram o seu caminho, considerando assim o aspecto fragmentário e até mesmo duvidoso de alguns relatos.

cidade em que está, um lugar na Califórnia, é representada como um espaço idílico em relação às cidades que já tinha frequentado.

Segundo o autor R. Barton Palmer (2004), referente à questão temática, muitos filmes *noir* exploram personagens com passados obscuros, e os longas de Tourneur e Siodmak são exemplos disso. Não demora muito tempo para percebermos que Jeff Bailey/Markham é considerado um forasteiro, alguém com história desconhecida, sem família conhecida pela comunidade e, por causa disso, é visto como uma ameaça. Como afirmou o autor, mesmo trabalhando e mantendo uma vida tranquila, a sociedade é fechada e não demonstra confiança nele, incluindo os pais da jovem com quem tem um relacionamento.

A respeitabilidade só seria conquistada pelo personagem se ele fosse casado e as pessoas da cidade pudessem identificar nele alguém com uma história. Como isso não é possível, o protagonista é marcado como um estrangeiro que não partilha nada em comum com as mulheres e os homens que lá habitam. E se não é como eles, Jeff é marcado como o Outro, sem chances de defender o contrário. Como afirma Stuart Hall (2014, p. 110), “as identidades são construídas por meio da diferença”, sendo que os “efeitos de fronteira” dos quais fala Hall serão marcantes na estadia de Bailey em Bridgeport; um homem considerado sem história, sem família, que não pertence à cidade.

A mesma coisa acontece a Swede em “Assassinos”. Quando o colega de trabalho é entrevistado pelo investigador sobre o caso de assassinato, ele reafirma o quanto Swede não faltava um único dia de trabalho. Independentemente disso, o personagem era visto pelas pessoas da cidade como estranho, por mais que simpatizassem com ele. Seu apelido Swede, “sueco”, como é chamado durante o filme inteiro, pode ser lido como uma caracterização de um estrangeiro, visto que: “os protagonistas desses filmes caracteristicamente encontram-se na fronteira entre formas conflitantes de identidades”<sup>280</sup> (PALMER, 2007, p. 66, tradução nossa).

No caso de Jeff, a crise do personagem é mais clara pelo fato de ter modificado seu nome no momento em que mudou para Bridgeport. O protagonista é um personagem em crise, buscando afastar-se de sua vida passada, e com intenções de construir uma família, morar em um lugar fixo, assumindo o modelo de masculinidade esperado. Entretanto, como afirmou o autor, o presente é apresentado muitas vezes como contingente.

A transitoriedade desses personagens, até mesmo de suas relações, pode ser simbolizada pelo fato de ambos trabalharem em postos de gasolina, um lugar de passagem. A

---

<sup>280</sup> *the protagonists of these films characteristically find themselves straddling the border between competing forms of identity.*

vida que tiveram nas cidades em que Jeff e Swede moram no início do filme foi um momento efêmero que acabou de forma trágica.

Ambos os filmes começam de maneira similar, com a invasão da cidade grande no espaço da pequena cidade pacata e supostamente segura. Nos dois filmes, a sombra da metrópole avança sobre a calmaria, seguindo os dois forasteiros como uma assombração. Ao final dos créditos iniciais de “Fuga do Passado”, percebe-se um carro aproximando-se da cidade e a chegada desse outro estrangeiro na cidade de Bridgeport, externalizando que Jeff Markham nunca será Jeff Bailey. No caso de Swede acontece o mesmo, quando dois homens estranhos e ameaçadores entram em um restaurante à procura dele. A diferença é que Swede aguardou a sua morte sem lutar e, diferentemente de Jeff, ele nem fez planos para o futuro.

“Assim como Jeff está contemplando seu futuro, o passado afirma suas reivindicações anteriores”<sup>281</sup> (PALMER, 2004, p. 60, tradução nossa). No mundo fictício do *noir*, Jeff Markham nunca poderá ser Jeff Bailey, e ele morre ao lado da *femme fatale*, alguém que constantemente o lembra de sua inabilidade para ser quem sonhava. “A casa idealizada, repleta de bens de consumo, separada e protegida do espaço social da cidade, tornou-se o novo ‘templo’ de aspiração e conformidade”<sup>282</sup> (KRUTNIK, 1991, p. 60, tradução nossa). Esse espaço relacionado aos ideais e valores da família tradicional, do casamento, dos filhos e do trabalho é um fim almejado, mas raramente alcançado. Assim como tantos heróis do *noir*, a família é uma impossibilidade, e no processo de tentar ser aquela figura de masculinidade ideal, o herói pode morrer.

É relevante notar que o embate entre duas identidades também se apresenta visualmente no filme, através dos figurinos dos protagonistas e suas modificações à medida em que habitam espaços diferentes. A afirmação de uma identidade implica na negação de outras (SILVA, 2014), e isso é o que os protagonistas desejam ao tentar viver de forma diferente nessas pacatas cidades, longe do movimento das metrópoles. Tanto Jeff quanto Swede finalmente assumem um chamado “trabalho honesto”, mas isso não os redime de seus respectivos passados.

No caso de “Fuga do Passado” (Figura 21), a imagem da esquerda é uma cena do início do filme, na qual Jeff Bailey ousa sonhar em permanecer com a mulher por quem está apaixonado, com quem deseja ter uma vida segura na pequena cidade da Califórnia. Na imagem à direita, o passado já encontrou o protagonista, e nesse momento ele está voltando a

<sup>281</sup> *Just as Jeff is contemplating a future, the past asserts its prior claims.*

<sup>282</sup> *The idealized home, stacked with consumer goods, separated and protected from the social space of the town or the city, became a new ‘temple’ of aspiration and conformity.*

ser Jeff Markham, já aparecendo com suas “roupas da cidade”. Quando Jeff relata suas memórias para a personagem Ann, por quem está apaixonado e com quem pretende casar, ele reafirma o quão está distante de quem foi; sua imagem de um novo homem, alguém que não se envolve com criminosos e negócios sujos, um homem que deseja se afirmar como um simples dono de posto de gasolina, que quer constituir uma família. Mas o universo *noir*, no qual esse homem habita, não permite o perdão de ações passadas, o que é possível notar também na narrativa de Swede, em “Assassinos”.

Figura 21 – “Fuga do Passado”, Dir. Jacques Tourneur, 1947



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Uma ideia que conecta muitos desses filmes e esses homens que vagam pelas cidades e estradas é a sensação de inevitabilidade, de que são homens condenados (CANTOR, 2006). Como afirmou o protagonista de “Curva do Destino”, “Esta é a vida. Qualquer lado que você se vire, o destino coloca um pé para você tropeçar”<sup>283</sup>. Al Roberts ousa sonhar no início do filme, mas o destino de todos na história é a consequência de um desvio não esperado do sonho. Como Paul Cantor afirmou, “Curva do Destino” talvez seja o filme *noir* que apresentou os Estados Unidos de forma mais sombria, um lugar onde os sonhos não acontecem e as interações humanas sempre resultam em algo negativo. Todos que aparecem no filme têm, de certa forma, um final trágico. O universo apresentado por Ulmer é uma jornada pelo pesadelo real de Al Roberts, onde ele encontra, no caminho, pessoas duvidosas, criminosas e que só se interessam por dinheiro e poder.

Dos quatro filmes mencionados, três se relacionam com a Califórnia: “Curva do Destino” (1945), “O Destino Bate à Porta” (1946) e “Fuga do Passado” (1947). Eles focam em homens que se direcionam para o Oeste ou que tentam se estabelecer por lá, sonhando com dias melhores. Entretanto, inúmeros são os obstáculos que aparecem no caminho. No

<sup>283</sup> *That's life. Whichever way you turn, fate sticks out a foot to trip you.*

*noir*, a ideia mítica do Oeste como um lugar de utopia, aparece somente para ser desconstruída. E, no caso desses filmes, a *femme fatale* também aparece como uma personagem recorrente, parte do universo urbano, da vida noturna e das ameaças que rondam o protagonista e o desviam de seus objetivos.

As características principais do *tough guy* são a sua branquitude, a sua masculinidade e sua alienação em relação ao espaço urbano, temas recorrentes nos filmes do período (ABBOT, 2002). No entanto, considerando a multiplicidade de filmes caracterizados como cinema *noir*, esses temas são tratados de maneira diferente. Os desafios para o homem nesse espaço surgem como elementos de sua ruína ou como parte de sua afirmação de dominação e masculinidade normativa.

Como afirmou Connell (2015), nos filmes de Hollywood, os homens foram muito representados em relação a ações violentas, e o cinema *noir* dialogou constantemente com esse discurso. No caso, o *noir* faz parte da legitimação de um discurso que tem sido perpetuado desde o início do cinema nos Estados Unidos, principalmente com o *western*. Segundo Richard Slotkin, esses filmes alimentam uma visão de mundo relacionada às origens do país, reforçando a ideia de que a violência “é uma parte essencial e necessária do processo no qual a sociedade estadunidense foi estabelecida e através da qual seus valores democráticos são defendidos e forçados”<sup>284</sup> (1992, p. 352, tradução nossa). E essa noção se refere à própria cultura do patriarcado, marcada pela violência, que constrói um ideal de masculinidade que deve ser comprovado através das ações, o qual só pode ser expresso através da raiva (HOOKS, 2004).

Conforme bell hooks, “como um produto nacional, essa raiva pode ser acumulada para promover o imperialismo, o ódio, e a opressão de mulheres e homens globalmente”<sup>285</sup> (ibid., p. 51, tradução nossa). Quando se trata dos protagonistas homens, é necessário abordar a raça como um elemento definidor dos personagens, que afirmam sua masculinidade não somente em relação às mulheres, mas também desafiando índios, negros, mexicanos, japoneses etc. No caso do período da Segunda Guerra Mundial, alguns filmes de guerra delegaram o *status* de selvagem, originalmente designado aos índios, aos japoneses, legitimando a noção da ameaça ao homem branco caracterizada por outra raça ou etnia (SLOTKIN, 1992).

---

<sup>284</sup> *is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defended and enforced.*

<sup>285</sup> *as a national product, this rage can be garnered to further imperialism, hatred, and oppression of women and men globally.*

Desta forma, o mito da fronteira como símbolo é revigorado durante os tempos de guerra (SLOTKIN, 1992), e o discurso da necessidade do uso da violência no ambiente hostil do Oeste ganhou uma roupagem nova. Na cidade, o homem precisa afirmar-se em relação ao ambiente e aos perigos que lá habitam, escondidos em meio à multidão que habita as metrópoles representadas nos filmes. As pessoas que ele encontra pelo caminho ameaçam seus privilégios como homem branco e heterossexual, ameaças que, por mais que sinalizem seus perigos, são ao mesmo tempo tentações para esse protagonista (ABBOTT, 2002).

#### **4.4 A multidão e o controle da cidade;**

Thierry Frémaux, em seu documentário sobre a obra dos irmãos Lumière<sup>286</sup>, afirmou que “o primeiro personagem do cinema é a multidão, o povo”, alertando para o fato de que o cinema registrou desde seu nascimento a movimentação das grandes cidades, caracterizando, assim, uma temática moderna. A problemática das multidões continuou ao longo do século XX, em filmes ambientados nas cidades e dialogando com as vivências urbanas, como o cinema *noir* nos anos 1940. Como antes abordado, a cidade é representada como um espaço impessoal e de aprisionamento, sendo a multidão um dos fatores fundamentais para a construção dessas sensações.

Esse é um elemento que caracteriza a problemática moderna no romance policial do século XIX e também na ficção policial estadunidense. Como afirmou Jameson (2017), sobre Raymond Chandler, seus livros refletem a alienação do homem em relação aos demais, discutindo sobre a solidão como algo inerente ao espaço coletivo.

O romance policial se utiliza da permanente movimentação nas cidades modernas, pois em meio à multidão é possível se esconder, mascarar sua própria identidade, tanto que as “técnicas para a identificação de criminosos tornaram-se uma preocupação central da polícia do século XIX” (GUNNING, 2004, p. 39). Há uma impessoalidade na multidão, um ambiente completamente diferente do espaço seguro do ambiente doméstico. O criminoso de “Cidade Nua”, por exemplo, desafia o policial a achá-lo depois de misturar-se à multidão, consciente das possibilidades oferecidas pelos grandes centros urbanos de não ser encontrado.

“A cidade é um local de encontros, uma encruzilhada, onde populações fluem, encontram-se, e disputam entre si”<sup>287</sup> (POMERANCE, 2013, p. 408, tradução nossa), e essas características são também abordadas por autores que se detiveram em questões relacionadas

<sup>286</sup> *Lumière*. Dir. Thierry Frémaux. Sortie d’Usine Productions / Centre National du Cinéma et de L’image Animée / Institut Lumière, 2016.

<sup>287</sup> *The city is a gathering place, a crossroads, where populations flow, meet, and contest against one another.*

à vida moderna no século XIX. Walter Benjamin destacou que elementos “inquietantes e ameaçadores da vida urbana” estiveram diretamente relacionados à origem do romance policial, principalmente o fato de que “a massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra os seus perseguidores” (1988, p. 38). Conforme Pomerance, a cidade é marcada, mais do que qualquer coisa, pela “confluência de estranhos” e, no universo *noir*, as possibilidades mais perigosas emergem do encontro entre estranhos, já que nesse mundo não é possível confiar em ninguém, como define Edgar Ulmer em seu filme “Curva do Destino”.

“Eu me sinto morto por dentro. Estou em um canto escuro e não sei quem está batendo em mim”<sup>288</sup>, afirma o protagonista de “Envolto em Sombras” (1946). O filme, dirigido por Henry Hathaway, apresenta a noção da multidão e do anonimato, na qual se perde um dos responsáveis por crimes dos quais o personagem está sendo acusado. Porém, Bradford Galt é um protagonista semelhante a Johnny Morrison, do já mencionado “A Dália Azul” (1946). Ambos são homens que inicialmente estão perdidos e precisam lutar, sem depender de instituições como a polícia para resolver seus problemas e retomar o controle da situação. Ao final, o protagonista afirma sua identidade como homem e casa com a heroína do filme.

Mesmo que os romances policiais abordados por Benjamin, como os de Edgar Allan Poe, tenham mudado com relação aos que basearam o cinema *noir*, o gênero mantém suas preocupações com a relação do homem com a cidade, as subjetividades e a observação do lado obscuro da modernidade. A grande cidade, principalmente à noite, está distante do espaço do afeto, representado pela casa no subúrbio, o que espelha uma das grandes preocupações no século XIX, a separação das esferas pública e privada.

O espaço impessoal do público, da multidão, da competitividade, dos crimes, não é um lugar para as mulheres. Tais questões foram reafirmadas no pós-guerra e em alguns filmes *noir*, em que o protagonista é casado e precisa lutar para conseguir um trabalho, como em “Pecado Sem Mácula” (1950) e “Justiça Injusta” (1950). Ou ainda quando o protagonista é policial e precisa estar nesse ambiente para devolver certa ordem ao caos urbano, como acontece no próprio “Cidade Nua”.

Em seu conto “O Homem da Multidão”, Edgar Allan Poe caracteriza a mudança que acomete a multidão cidadina com a aproximação da noite, quando “seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as

---

<sup>288</sup> *I feel all dead inside. I'm backed up in a dark corner, and I don't know who's hitting me.*

espécies de infâmias” (2008, p. 262). Conforme Etienne Borde e Raymond Chaumeton (2002), sendo a questão moral um elemento importante no cinema *noir*, a noite (escuridão) funcionou também como um elemento simbólico do que há de ruim na sociedade, tanto que a mulher, garantidora do espaço doméstico de afeto, nunca frequenta o espaço da cidade, muito menos à noite.

Nesse sentido, é válido destacar que nas próprias modificações do cinema *noir* ao longo dos anos houve um grupo de filmes que tentou apresentar o homem como controlador da multidão e do que acontece nela. Essa vertente do cinema *noir* nasce da possibilidade de gravar filmes nos espaços urbanos, com protagonistas que não entram em conflito. Eles possuem sua identidade definida, como homens de família e da lei, e buscam restaurar a ordem perdida depois da prática de um crime. Nesses filmes, que foram classificados como semidocumentários, a noite ainda é lugar do crime, mas o protagonista não se sente tentado por ela.

Borde e Chaumeton destacam que os anos de 1949 e 1950 marcam o começo de uma decadência e transformação do cinema *noir*. Segundo os autores, existe por parte tanto dos diretores como do público uma necessidade de algo mais “realista”. Thomas Schatz identifica essa *realist trend* (“tendência realista”) já no pós-guerra, período em que muitos filmes foram filmados em locações. Eles apresentavam os procedimentos policiais no processo de resolução do crime, e alguns eram baseados em casos reais da polícia ou do FBI, além de notícias de jornal. Entretanto, existe um fator político no período que não deve ser descartado, o da Guerra Fria e sua retórica dicotômica, da luta do bem contra o mal, que permeou o período da Segunda Guerra e da luta contra o nazismo.

O discurso anticomunista impactou institucionalmente os estúdios, como já mencionado, afetando também os temas e como estes eram abordados pelo cinema. Eddie Muller (1998) aponta “Fúria Sanguinária” como exemplo do que ele chamou de “subversão conservadora do *thriller* criminal”<sup>289</sup> que aconteceu posteriormente às audiências da *House of Unamerican Activities*. Outra questão é que “filmes não poderiam mais sugerir que pessoas cometiam atos ruins por causa da pressão econômica. Instintos criminosos não eram produtos do sistema social, eles eram herança de sua mãe”<sup>290</sup> (MULLER, 1998, p. 172, tradução nossa).

<sup>289</sup> *conservative subversion of the crime thriller.*

<sup>290</sup> *films could no longer suggest that people did bad things because of economic pressures. Criminal instincts weren't the products of a social system, they were inherited from your mother.*

Nesse caso, o crime era causado por alguém que tinha se desviado da norma, sendo que a sociedade e o sistema capitalista que a alimentavam não eram identificados como motivação. Os chamados *social problem films*, como “Rancor” (1947)<sup>291</sup> e “Força do Mal”, não foram mais produzidos depois da pressão política na Guerra Fria. Inclusive, muitos envolvidos nos filmes mencionados foram condenados à prisão e relegados à margem dos estúdios, devido à perseguição ocorrida no período. Se o cinema *noir* ficou conhecido por operar na linha tênue entre o claro e o escuro, misturando os mundos, complexificando as vivências das pessoas e como elas lidam com seus conflitos, os filmes caracterizados pela retórica americanista operam com uma dicotomia marcada, onde ultrapassar a fronteira é sinal de traição, pecado e/ou crime.

A “onda realista” classificada por Thomas Schatz apresenta marcas desse discurso, e muitos dos filmes são caracterizados como *noir*. A tendência do semidocumentário é de serem filmados nas ruas, emprestando elementos dos documentários e (alguns) baseados em casos reais. No entanto, ao longo da década, o movimento do *noir* passou por modificações e se misturou com outras propostas, não somente estéticas, mas também temáticas e políticas. Isso acabou influenciando a produção de vários filmes, como “Moeda Falsa”<sup>292</sup>, de Anthony Mann. Apoiado pelo Departamento de Tesouro dos Estados Unidos, legitima a força das instituições, mas, diferentemente dos semidocumentários, possui uma estética sombria fotografada por John Alton. E essa foi uma das grandes diferenças dos semidocumentários em relação aos filmes abordados na tese até aqui.

Nos filmes representantes do tom mais pessimista do movimento, responsáveis pela fama que o cinema *noir* atingiu na França, não existem instituições que possam amparar o protagonista, pois a própria polícia está envolvida na criminalidade, ampliando a sensação de insegurança da cidade *noir*. “Se existiam policiais, eles tinham um caráter duvidoso – como o inspetor de “O Segredo das Jóias” ou o corrupto e violento Lloyd Nolan, em “A Dama do Lago – e até assassinos às vezes”<sup>293</sup> (BORDE; CHAUMETON, 2002, p. 7, tradução nossa). As instituições, nos filmes semidocumentários, também em alguns casos caracterizados pela presença de uma narração objetiva sobre os acontecimentos, estão ali para garantir o bem-estar dos cidadãos.

---

<sup>291</sup> *Crossfire*. Dir. Edward Dmytryk. RKO, 1947.

<sup>292</sup> *T-Men*. Dir. Anthony Mann. Edward Small Productions / Bryan Foy Productions, 1947.

<sup>293</sup> *If there are policemen, they're of dubious character – like the inspector in The Asphalt Jungle or that evil-looking, corrupt brute played by Lloyd Nolan in the The Lady in the Lake – even murderers at times.*

A proposta mais realista característica de filmes como “Cidade Nua”, já se apresenta em 1945, em filmes como “A Casa da Rua 92”<sup>294</sup>, de Henry Hathaway, baseado em arquivos do FBI sobre uma célula nazista nos Estados Unidos<sup>295</sup>. Como R. Barton Palmer (2013) destaca, o filme de Hathaway foi a primeira expressão desse momento, com cenas filmadas nas ruas de Nova York, proporcionando outra experiência do urbano com relação a filmes realizados apenas em estúdio. No entanto, é relevante debater como essa estética realista foi utilizada para defender certa visão sobre o crime, diferenciando-o dos protagonistas vulneráveis do *noir* e de um mundo que talvez fosse considerado mais fantasioso por sua estética expressionista.

Os semidocumentários reafirmam a luta do bem contra o mal, colocando as instituições estadunidenses como representantes da defesa do bem comum. Nesses filmes, embora a cidade esteja sob o controle da lei, o crime acontece, mas existe alguém para garantir a sua solução e a condenação dos criminosos, ou seja, existe um conforto final, uma resolução do problema. E isso não se resume somente aos crimes, mas também aos protagonistas que, no caso desses filmes, são os responsáveis pela ordem e seu restabelecimento, que no processo reafirmam suas identidades enquanto homens brancos em uma sociedade em transformação.

Os protagonistas desses filmes são geralmente policiais, como em “A Cidade que Não Dorme”<sup>296</sup> (1953) e “O Sádico Selvagem”<sup>297</sup> (1958). Neles, os departamentos de polícia das cidades de Chicago e São Francisco, respectivamente, recebem um agradecimento no final do filme por contribuírem com as filmagens e pelo trabalho que realizam. Assim como o “Demônio da Noite”, que teve consultoria da polícia de Los Angeles<sup>298</sup> (PALMER, 2013), “Cidade Nua” é um exemplo dos semidocumentários, sendo inteiramente filmado em locações, acompanhando o procedimento de todos os passos de uma investigação policial e estabelecendo a ordem da cidade via instituição. O filme aproveita as paisagens da cidade e sua movimentação (Figura 22) com o uso de longa profundidade de campo, destacando um espaço muito movimentado<sup>299</sup>.

<sup>294</sup> *The House on 92nd Street*. Dir. Henry Hathaway. 20th Century Fox, 1945.

<sup>295</sup> Segundo Eddie Muller (1998), o presidente do FBI, Edgar Hoover, demonstrou interesse por Hollywood quando percebeu o impacto do uso do cinema como propaganda na Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, fez uso do cinema para mitologizar o FBI e intensificar o discurso dicotômico do período, tendo na instituição a representação dos valores da nação e da preservação da ordem.

<sup>296</sup> *City That Never Sleeps*. Dir. John H. Auer. Republic Pictures, 1953.

<sup>297</sup> *The Lineup*. Dir. Don Siegel. Pajemer Productions, 1958.

<sup>298</sup> Segundo Palmer (2013), o filme teve uma versão anticomunista na década de 1950 que se chamou *Walk East on Beacon* (1953).

<sup>299</sup> Em filmes como “A Noite de 23 de Maio” (1950) e “Cidade Tenebrosa” (1953) também se pode acompanhar o procedimento da polícia e a instituição sendo a restauradora da ordem.

Figura 22 – “Cidade Nua”, Dir. Jules Dassin, 1948.



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Nas cidades dos semidocumentários não acompanhamos as crises de homens vulneráveis. Se a família aparece, como em “Cidade Nua”, ela não é espaço de frustração, e quando há crise em relação ao trabalho, a própria cidade aparece como um personagem em “A Cidade que Não Dorme”<sup>300</sup> (1953), como o anjo de “A Felicidade Não se Compra”, aconselhando o personagem a não abandonar o trabalho e a família. Essa cidade não tem homens vagando e, nesse caso, não é apenas a ordem da criminalidade que é restaurada, mas também a de gênero, que nem aparece como uma questão a ser debatida. Elementos marcantes do cinema *noir* no período entre 1944 e 1948 tornaram-se coadjuvantes à ordem imposta pela instituição governamental.

Um elemento importante a ser destacado é que nesses filmes a maioria dos protagonistas são homens, e as mulheres aparecem apenas como esposas de algum personagem. Em filmes como “Cidade Nua” (1948), “Demônio da Noite” (1948) e “Moeda Falsa” (1947), os protagonistas são uma dupla de policiais, demonstrando, assim, uma vertente do cinema *noir* fundamentalmente masculina. Neles não existem homens em desespero, vulneráveis e rodeados de tentação. Os protagonistas têm apenas um objetivo que é o de prender o perturbador da ordem na cidade, se posicionando diferentemente do detetive particular que perambula por toda cidade.

<sup>300</sup> *City that Never Sleeps*. Dir. John H. Auer. Republic Pictures, 1953.

A noite (escuridão) pode aparecer como simbólica do que há de ruim na cidade, mas ela não representa um perigo direto à identidade do herói. Os semidocumentários que ganharam força a partir dos anos de 1947 e 1948, como “O Beijo da Morte”<sup>301</sup> e “Cidade Nua”, respectivamente, apresentam essa outra faceta do que se denominou *noir*. Esses filmes dialogaram com um momento mais conservador, em que a instituição, como a polícia, era representada como não corruptível. Inclusive, a partir desse momento, alguns oferecem a redenção para os protagonistas, o que não se percebe em filmes anteriores. O universo de aprisionamento, desespero e falta de esperança não é tão constante nessa vertente posterior.

Filmes como “O Beijo da Morte” (1947), “Cidade Tenebrosa”<sup>302</sup> (1953) e “Anjo do Mal”<sup>303</sup> (1953) podem ser representativos da virada conservadora da sociedade que se efetivou na década de 1950, com o macarthismo, e que afetou o discurso pessimista característico dos filmes *noir* produzidos anteriormente. Neles, são apresentados homens que encontram a redenção, mesmo depois dos erros do passado, demonstrando que desejam uma família e um trabalho honesto ou, também, homens que são perdoados por seus erros, pois existe um mal maior a ser derrotado, como exemplificado no filme de discurso anticomunista de Samuel Fuller, “Anjo do Mal”.

A personagem da *femme fatale* também não é uma presença tão recorrente como nos filmes de 1944 a 1947, em que ela praticamente some de cena. Nesse tipo de filme, as mulheres aparecem como coadjuvantes e não participam do urbano, enquanto os homens são apresentados com suas identidades sólidas, com um propósito definido. Como policiais, detetives, jornalistas, eles mantêm a ordem da cidade para o cidadão que trabalha e mantém a cidade produtiva e em movimento. Os filmes mencionados parecem ocupar um espaço diferente no movimento do *noir*, no qual as preocupações do lugar do homem no pós-guerra não parecem configurar um conflito.

Entendo a importância de abordar essa vertente do *noir* para não somente se entender a pluralidade do movimento, mas também perceber como as mesmas questões eram percebidas de formas diferentes. Mike Chopra-Gant (2006) já havia alertado para o problema de entender o *noir* como uma resposta única a um clima generalizado de pessimismo no pós-guerra. Considera, inclusive, que as maiores bilheterias do período eram representadas por filmes otimistas e que celebravam os valores da família e da nação.

---

<sup>301</sup> *Kiss of Death*. Dir. Henry Hathaway. 20th Century Fox, 1947.

<sup>302</sup> *Crime Wave*. Dir. Andre de Toth. Warner Bros., 1953.

<sup>303</sup> *Pickup On South Street*. Dir. Samuel Fuller. 20th Century Fox, 1953.

#### 4.5 A Noite e a Cidade;

Quando o protagonista do *noir* vaga pelas cidades movimentadas do pós-guerra, especialmente à noite, os perigos são infinitos. Habitando os espaços dos bares ou escondido na multidão, a sua inquietação se relaciona com os outros que cruzam sua jornada. Entendo, portanto, que o cinema *noir* foi marcado pela relação do homem branco, em sua afirmação de masculinidade e branquitude, com os estranhos, marginais, os outros com quem cruza na rua. Desta forma, questões relativas às masculinidades não podem ser abordadas considerando-se apenas os elementos do gênero, mas também da cidade como um espaço de disputa do homem branco e do entendimento de seus privilégios na sociedade.

“As ruas estavam escuras com algo além da noite”<sup>304</sup>, afirmou Raymond Chandler (1992, tradução nossa). No contexto em que o autor escreveu seus romances, representando a cidade pelo olhar de um homem branco, é possível relacionar a ideia de “escuridão” e “noite” como um elemento simbólico. Ele pode representar as inúmeras tensões que ocorrem no meio urbano, não somente envolvidas com a criminalidade, mas também com os embates na cidade, como no caso de Los Angeles (cenário de Chandler), com uma população etnicamente diversa.

Considero possível colocar tal noção em diálogo com a própria história da cidade de Los Angeles, cujo desenvolvimento, no início do século XX, foi divulgado como *the white spot of America*<sup>305</sup> (BUTIN, 2014), pautado em discursos supremacistas brancos. Na década de 1920, ela passou a ser a maior cidade do Oeste e também conhecida por elementos que seriam explorados por escritores e cineastas que representaram a cidade na literatura policial e no cinema *noir*. Com jogos, bordéis, drogas, *nightclubs*, escândalos em Hollywood e altas taxas de criminalidade, Los Angeles tornou-se a cidade perfeita para homens como Philip Marlowe “navegarem”. Além disso, a presença de bairros com muitos imigrantes, como Chinatown e Boyle Heights, marcam essa cidade como multicultural.

Como antes abordado, a relação entre luz e escuridão pode ser discutida pelos seus possíveis significados simbólicos. Considerando que o universo *noir* é repleto de discussões sobre questões morais, a citação de Chandler sobre ruas escuras com elementos mais “escuras” que a noite pode ser debatida a partir dessa lógica. No caso, um dos aspectos dessa “escuridão” refere-se às sexualidades e aos gêneros não normativos. A cidade dos vícios, das perdições está repleta de perigos que podem levar o homem branco inclusive à morte.

<sup>304</sup> *The streets were dark with something more than night.*

<sup>305</sup> Essa imagem de Los Angeles era promovida por homens da imprensa, como Harry Chandler, dono do jornal *Los Angeles Times* no final da década de 1910 (BUTIN, 2014).

A cidade no filme *noir* pode ser pensada como um espaço de disputas, de afirmações de identidades normativas ou de subversões que permitem entender os sujeitos de maneira plural. Como afirmou Megan Abbott sobre a ficção *hardboiled*, o protagonista apresenta “essa necessidade para afirmar sua branquitude, sua masculinidade convencional”<sup>306</sup> (2002, p. 11, tradução nossa) e se colocar como diferente dos outros, inclusive distanciando-se de tudo que poderia ser considerado feminino. Tais elementos estiveram presentes no cinema, com algumas diferenças da literatura, e dialogam diretamente com um desassossego do protagonista do *noir* em lidar com a falta de controle sobre um mundo instável e que coloca seus privilégios em questão.

“Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras” (SILVA, 2014, p. 82). No entanto, a jornada de muitos personagens do *noir* refere-se aos conflitos que enfrentam na tentativa de afirmar uma identidade sólida e sem contradições. A noite, na maioria das vezes, funciona como esse espaço de disputa, de contradições, de tentações, marcada pela criminalidade, pela dualidade e pelos lugares de passagem. O protagonista do *noir* normalmente se encontra no lado oposto do homem estabelecido, de família, provedor; ele está em movimento, em busca, em fuga, e o cruzamento da fronteira representa, na maioria das vezes, um lugar sem volta.

Para Palmer (2007), personagens como Walter Neff, de “Pacto de Sangue”, ocupam um “espaço social contraditório” (*contradictory social space*). Ele é inicialmente apresentado como um homem trabalhador que nunca cometeu uma única infração, para depois se envolver com uma mulher casada e cometer um assassinato. Logo, o lugar de contradição ocupado por Neff acaba no momento em que ele confessa o crime para seu chefe; e o de “trabalhador que nunca cometeu uma infração” esvanece: “Uma qualidade definidora do *noir* é a exploração de estados de ser liminais”<sup>307</sup> (PALMER, 2007, p. 69, tradução nossa). Walter Neff tem consciência das suas ações, o que não o impede de cometer o crime.

Esse embate identitário de personagens como Neff, quando passam a habitar o universo de crime, pode ser entendido a partir do uso simbólico dos elementos de iluminação. Além do simbolismo moral, o uso da luz e da escuridão é uma herança do imaginário eurocêntrico e imperialista que influenciou, inclusive, noções de beleza no cânone da história da arte. “Branquitude não é somente uma categoria entre tantas: é a categoria através da qual

---

<sup>306</sup> *this need to affirm his whiteness, his conventional masculinity.*

<sup>307</sup> *A defining quality of noirness is its exploration of such liminal states of being.*

todas as outras diferenças são produzidas como Outro”<sup>308</sup> (KAPLAN, 2007, p. 192, tradução nossa). A cor branca e a luz, nesse sentido, são o centro pelo qual os demais são julgados e marginalizados; no nível simbólico, pode caracterizar os que habitam a escuridão como o Outro, seja na questão de gênero, sexualidade, raça ou etnia.

“O imaginário racial é central para a organização do mundo moderno”<sup>309</sup> (DYER, 1997, p. 1, tradução nossa). Desta forma, não se pode ignorar como o período moderno na Europa e o processo de colonização influenciaram a construção não somente da afirmação da raça branca como norma, como também construíram noções sobre os gêneros que ainda são perpetuadas. No quesito das ideias, o Iluminismo e sua afirmação da razão têm grande contribuição no imaginário da luz sobre um “mundo escuro”. “Luz, então, tornou-se uma metáfora de ser Europeu e, portanto, branco...”<sup>310</sup> (KENDI, 2016, p. 80, tradução nossa). Noções essas do pensamento iluminista que foram incorporadas por figuras como Benjamin Franklin, e que dominaram os ideais presentes no processo revolucionário estadunidense.

Segundo Ibram Kendi (2016), as ideias iluministas associaram a luz com a branquitude e a razão; já a escuridão, com a negritude e a ignorância. No entanto, considerando que as sociedades europeias eram (são) patriarcais, essa razão foi relacionada aos homens e às mulheres consideradas sujeitos emocionais. No entendimento de Connell (2015), a defesa da racionalidade foi parte da estratégia das sociedades modernas de legitimação do patriarcado, nas quais o homem branco europeu foi considerado um ser superior com relação aos outros; inclusive, às mulheres brancas.

Com a masculinidade definida como uma estrutura de caráter marcada pela racionalidade, e a civilização Ocidental definida como a portadora da razão para um mundo obscuro, uma relação cultural entre a legitimação do patriarcado e a legitimação do império foi forjada<sup>311</sup> (CONNELL, 2015, p. 187, tradução nossa).

Nesse sentido, Connell relaciona as masculinidades modernas com o imperialismo e a afirmação de um comportamento violento de conquista e submissão do Outro. Elementos esses que não são estranhos às figuras masculinas consideradas heróicas pelas narrativas nacionais estadunidenses, posteriormente celebradas por Hollywood. Assim, por mais que

<sup>308</sup> *Whiteness is not just one category among many: it is the category through which all other differences are produced as Other.*

<sup>309</sup> *Racial imagery is central to the organization of the modern world.*

<sup>310</sup> *Light, then, became a metaphor for Europeaness, and therefore whiteness...*

<sup>311</sup> *With masculinity defined as a character structure marked by rationality, and Western civilization defined as the bearer of reason to a benighted world, a cultural link between the legitimation of patriarchy and the legitimation of empire was forge.*

essas discussões possam parecer afastadas no tempo em relação ao cinema do século XX, é possível encontrar elementos do discurso moderno sobre como o próprio cinema reproduziu seus padrões de gênero e raça.

No quesito da visualidade é relevante afirmar que essas discussões também estavam em diálogo com a História da Arte e o reconhecimento de um cânone artístico. Johann Joachim Winckelmann, reconhecido como o pai da História da Arte, foi importante para a afirmação de um ideal de beleza do corpo humano, que influenciou as teorias raciais de parte do século XVIII e XIX. “A estética sólida, pura e branca que Wickelman popularizou se pautou na autoridade da Renascença, fazendo com que o tema da branquitude em relação à cor fosse mais do que uma questão de gosto”<sup>312</sup> (PAINTER, 2010, p. 59, tradução nossa). Portanto, é necessário questionar os ideais dos corpos, de beleza e de como os mesmos são representados.

A idealização do branco/luz como beleza e saber não deve ser desconsiderada para a discussão aqui proposta, na medida em que se busca o entendimento de um universo simbólico. A noite, as sombras e a escuridão aparecem no *noir* como uma expressão subjetiva, referindo um universo violento, ameaçador e não acolhedor. Outro elemento é que, segundo o diretor de fotografia John Alton, “quando há luz, há esperança”<sup>313</sup> (2013, p. 56, tradução nossa). Logo, a representação de um mundo de pouca luz nos remete a esse aspecto que tenho debatido sobre a relação do cinema *noir* com a desesperança da sociedade estadunidense no pós-guerra. Desta forma, é válido compreender quem são os personagens associados à escuridão, ao desconhecido, e de que modo isso se reflete na representação das masculinidades.

“O estilo *low-key* do *noir* opondo luz e escuro, escondendo rostos, quartos, paisagens urbanas – e, por extensão, motivações e verdadeiro caráter – na sombra e na escuridão, a qual carrega conotações de mistério e desconhecido”<sup>314</sup> (PLACE; PETERSON, 2006, p. 66, tradução nossa). Se o *noir* se desenrola num universo de pouca luz, isso em si caracteriza o fato de que o homem não terá controle, pois habitará um espaço desconhecido e não domesticado, logo está vulnerável às ameaças, e isso pode ser o elemento de sua ruína. Neste sentido é que se pode relacionar o uso da estética realista dos semidocumentários com um universo no qual o homem detém o controle, pois filmes como “Cidade Nua” privilegiam

<sup>312</sup> *The hard, pure, white esthetic that Wickelmann popularized rested on the authority of the Renaissance, making the issue of whiteness versus color more than simply a question of taste.*

<sup>313</sup> *when there is light, there is hope.*

<sup>314</sup> *The low-key noir style opposes light and dark, hiding faces, rooms, urban landscapes – and, by extension, motivations and true character – in shadow and darkness which carry connotations of the mysterious and the unknow.*

cenar diurnas e fazem um uso da profundidade de campo que também nos permite identificar os espaços frequentados pelos protagonistas.

O pesadelo do sonho é representado pelo espaço não controlado, no qual o homem pode se perder, sendo que “o estilo visual do filme *noir* refere-se à relação inconsciente que a cultura Ocidental faz com a escuridão da mente (especialmente a mente da mulher), e não somente com relação literal a outras raças”<sup>315</sup> (KAPLAN, 2007, p. 185, tradução nossa). Sendo assim, as discussões sobre o perigo de tudo que se relaciona com o que a cultura patriarcal considera feminino permeia muitos filmes do cinema *noir*, uma vez que habita a escuridão, o desconhecido, e por isso é considerado uma ameaça ao homem branco.

#### 4.6 O feminino como ameaça;

A *femme fatale* no cinema *noir* não é uma “ameaça” somente enquanto personagem, mas sim por representar uma feminilidade não domesticada. Além disso, quando personagens homens se apresentam como um gênero não afirmativo da masculinidade normativa do herói, eles são identificados como “femininos”. O cinema *noir* apresenta “a construção do feminino como ameaça”<sup>316</sup> (DYER, 2007, p. 127, tradução nossa), sendo a feminilidade não domesticada, aliada ao universo da noite e das sombras, um ambiente obscuro também para homens afirmarem uma suposta identidade sólida.

Os perigos que atacam o protagonista surgem de uma sociedade moderna, altamente organizada, mas uma sociedade que tem sido transformada em um quase mítico “lugar ruim”, onde as forças da racionalidade e progresso parecem vulneráveis e corruptíveis, e onde os personagens nas margens da classe média encontram uma variedade de “Outros”: não selvagens, mas criminais, mulheres sexualmente independentes, homossexuais, asiáticos, latinos e pessoas negras<sup>317</sup> (NAREMORE, 2008, p. 220, tradução nossa).

Os filmes *noir* construíram um universo propício para representar essa sensação de ameaça, do homem branco e heterossexual vivenciando um pesadelo do qual não pode escapar. “Pode ser dito que a cidade “escurece” nossos entendimentos e motivos, obscurece

<sup>315</sup> *the visual style of film noir refers to western culture's unconscious linking of the darkness of the psyche (especially the female psyche) not only with the literal darkness of racial others.*

<sup>316</sup> *the construction of femininity as threat.*

<sup>317</sup> *The dangers that assail the protagonists arise from a modern, highly organized society, but a society that has been transformed into an almost mythical “bad place,” where the forces of rationality and progress seem vulnerable or corrupt, and where characters on the margins of the middle class encounter a variety of “others”: not savages, but criminals, sexually independent women, homosexuals, Asians, Latins, and black people.*

nossas ações, e assim, é o cenário para uma sensibilidade que podemos pensar como *noir*<sup>318</sup> (POMERANCE, 2013, p. 409, tradução nossa). A cidade, nesse caso, sendo o lugar perfeito para a efetivação de péssimas escolhas.

Um dos elementos perigosos que existem na cidade *noir* refere-se à ameaça ao herói branco e heterossexual em relação a sua identidade e sexualidade. E possivelmente a personagem mais representativa dessa ameaça, como parte de um universo obscuro, é a *femme fatale*. Ambiciosa e de sexualidade ameaçadora para o herói, ela está presente no cinema desde os primeiros anos, na década de 1910, na sua versão *vamp* com a atriz Theda Bara, em filmes como “Escravo de uma Paixão”<sup>319</sup>, assim como a personagem interpretada por Margaret Livingston, no clássico “Aurora”. Ambas as personagens sem nomes e relacionadas ao universo urbano, têm atributos mais diretamente referidos a sua moralidade, Bara como *The Vampire* (“A Vampira”) e Livingston como *The Woman from the City* (“A Mulher da Cidade”).

No ano de 1927, o diretor alemão F.W. Murnau dirigiu sua primeira produção estadunidense depois de migrar da Alemanha. “Aurora” conta a história de um casal que mora em um vilarejo e tem sua vida perturbada por uma mulher que seduz o marido. Os personagens não possuem nomes e nos créditos do filme recebem adjetivos que caracterizam sua função na história, e entre os principais estão “o homem”, “a esposa” e “a mulher da cidade”. No filme em questão, o protagonista se vê entre essa nova mulher e sua esposa no início do filme; uma discussão que viria a ser bastante familiar ao cinema *noir* na década de 1940. Como já foi abordado anteriormente, certos estereótipos referentes às mulheres, e a maneira de entendê-los dicotomicamente, foram muito presentes na cultura ocidental. No entanto, o comum, no início do século XX, em obras como “Aurora”<sup>320</sup>, é a atribuição de um tipo de mulher como representativo do universo da urbe.

A “mulher da cidade”, que seduz o marido, possui características muito similares à *femme fatale* do *noir*. A afirmação de um binarismo entre a mulher que habita o privado e a que habita o público está presente desde o início do cinema, sendo uma constante no cinema *noir*. Um dos elementos a se destacar nessa concepção é o de que a mulher ocupante do espaço público, em oposição ao estereótipo de mãe e dona de casa, é representada através de uma sexualidade exacerbada e não domesticada, e isso estava aliado também à morte (STABLES, 2007).

---

<sup>318</sup> *The city can be said to darken our understandings and motives, to obscure our action, and thus to be an ultimate setting for a sensibility we can think of as noir.*

<sup>319</sup> *A Fool There Was*. Dir. Frank Powell. Fox Film Corporation, 1915.

<sup>320</sup> *Sunrise: A Song of Two Humans*. Dir. F.W. Murnau. Fox Film Corporation. 1927.

Figura 23 – “Metropolis”, Dir. Fritz Lang, 1927



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Tal equação foi apresentada simbolicamente por Fritz Lang, em “Metrópolis”<sup>321</sup>, na cena em que a “falsa Maria” dança e enfeitiça os homens da elite da cidade (Figura 23). No *noir*, esta relação é atribuída à ruína que a *femme fatale* causa na vida do protagonista, que mesmo que não acarrete a morte física, provoca uma ruptura com a sua vida anterior. Quando Michael O’Hara (Orson Welles) afirma, no final de “A Dama de Shangai”, que: “talvez eu viva muito tempo que eu irei esquecê-la. Talvez eu morrerei tentando”<sup>322</sup>, ele nos fala que ainda que tenha sobrevivido a uma falsa condenação de assassinato e à morte, sua vida não será mais a mesma.

Em relação à *mise-en-scène*, como personagens que transitam no cenário urbano, a *femme fatale* faz parte de um universo corrompido, violento e moralmente decadente. A fronteira entre o feminino aceito e domesticado e a *femme fatale* é representada através dos figurinos (como abordado no segundo capítulo), dos espaços que habitam e da iluminação. Quando o mundo de sombras invade o subúrbio, a mulher é representada como vítima da violência, como em “Os Corruptos” (1953)<sup>323</sup>, em que a mulher do policial é assassinada na porta de casa.

Os debates sobre feminilidades e masculinidades são aliados e não devem ser discutidos isoladamente. A afirmação de uma masculinidade sólida, não vulnerável, pautada na ação e na expressão da violência, delimita fronteiras também em relação a identidades de outros homens que não seguem esse padrão. Inclusive, nesse sentido, é relevante considerar que o ideal mencionado é relacionado diretamente a uma masculinidade branca, sendo homens e mulheres de outras raças e etnias também considerados inferiores.

No contexto da literatura *hardboiled*, essa relação fica mais óbvia, como foi discutido pela autora Megan Abbott. No entanto, no cinema, a questão é um pouco diferente, e é possível relacioná-la não somente aos efeitos do Código de Produção e suas restrições,

<sup>321</sup> *Metropolis*. Dir. Fritz Lang. UFA, 1927.

<sup>322</sup> *Maybe I’ll live so long that I’ll forget her. Maybe I’ll die trying.*

<sup>323</sup> *The Big Heat*. Dir. Fritz Lang. Columbia Pictures, 1953.

mas também ao racismo do período. Em relação aos personagens negros, é possível notar que, em sua maioria, negros são vistos apenas no espaço da noite, trabalhando como garçons em bares ou tocando em bandas de jazz<sup>324</sup>. No caso de personagens *femme fatale*, algumas delas são colocadas em contextos orientais ou latinos, como em “A Dama de Shanghai”, em que a personagem é ligada à cultura chinesa; ou em “Gilda”, filme no qual a ação se passa na Argentina e “Fuga do Passado”, em que conhecemos a personagem no México.

#### 4.7 Masculino, plural;

Além das mulheres terem ocupado espaço público, outros fatores sociais do pós-guerra também impactaram a vida nas grandes cidades estadunidenses. Devido à guerra, muitas pessoas mudaram de cidades, “e muitas lésbicas e homens gays, que estavam isolados em pequenas comunidades, foram de repente parar em um novo território, onde poderiam conhecer outros como eles”<sup>325</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 32, tradução nossa). Esses temas não foram abordados diretamente pelo cinema, mas representam mudanças, não somente com a formação de comunidades, mas com o aumento das discussões sobre sexualidades no período.

“Referências codificadas à sexualidades *queer* nos filmes hollywoodianos parecem ter aumentado durante os anos da Segunda Guerra Mundial, no mesmo tempo em que grupos de pessoas homossexuais se tornaram mais senso comum”<sup>326</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 32, tradução nossa). No entanto, é relevante investigar como essas representações

---

<sup>324</sup> Conforme David Butler (2002), o jazz é um estilo de música muito atribuído ao cinema *noir*, no entanto não é tão prevalente na fase histórica do movimento, principalmente na década de 1940. O autor aponta para um aumento na utilização do jazz em trilhas na década de 1950. A música, no caso o jazz, compõe a iconografia do *noir* e seus significados simbólicos, já que o estilo foi associado à noite, ao erótico, à perda de controle e ao perigo e, nesse sentido, não se pode descartar o elemento racial dessa percepção sobre um estilo de música que é negro. Segundo Butler, essas associações foram feitas quando o jazz surgiu na década de 1920, sendo reflexo de um pensamento imperialista branco que considerava os negros hipersexuais e irracionais. Para o autor, é comum que seja feita a associação de ritmos negros com o sexo, o que pode ser visto na cena, em “A Dama Fantasma” (SIODMAK, 1944), em que o baterista (Elisha Cook Jr.) convida uma personagem para assistir ao ensaio de sua banda de jazz. Assim como as estratégias visuais, o jazz foi utilizado para falar sobre coisas que não poderiam ser expressas diretamente, como é o caso da cena mencionada. Por fim, o autor lembra que não foi somente o *noir* que utilizou o estilo como simbolismo de erotismo e ameaça, já que é possível notar a presença de jazz em um sequência específica de “A Felicidade Não se Compra”, dirigida por Capra.

<sup>325</sup> *and many lesbians and gay men who had been isolated in small communities were suddenly thrown into a new environment, where they met others like themselves.*

<sup>326</sup> *Coded references to queer sexualities in Hollywood films seemed to increase during the years of WWII, as homosocial groupings became more commonplace.*

aconteceram em variados filmes do período, podendo dialogar com a ansiedade presente na sociedade do período<sup>327</sup>.

A *femme fatale* é um desses personagens mais lembrados quando se discute a ameaça ao protagonista do cinema *noir*, mas existiram outros personagens que representaram essa ameaça de outra forma. Se o que se entende por feminino é considerado ameaçador, como afirmou Dyer, é possível vislumbrar as diferentes maneiras encontradas para discutir homossexualidade ou gêneros desviantes de forma codificada no cinema: “*Queerness* no filme *noir* sugere que o feminino não é limitado às mulheres – e que há diferentes maneiras de ser feminino, que alguns homens podem ser femininos, e que algumas mulheres podem ser efeminadas”<sup>328</sup> (DYER, 2007, p. 129, tradução nossa).

Certas ações consideradas “desvios” de conduta da masculinidade normativa são principalmente relacionadas a personagens vilões. Segundo Richard Dyer, “algumas das primeiras imagens disponíveis de homossexualidade em nosso tempo foram fornecidas pelo cinema *noir* estadunidense”<sup>329</sup> (2002, p. 50, tradução nossa), o que ressalta a importância desse debate. O cinema *noir* é um exemplo de algo que se tornou comum depois da efetivação do Código Hays, que é a representação de sexualidades e gêneros não normativos associados à vilania, estabelecendo uma fronteira entre o herói, homem branco heterossexual, e o vilão.

Um dos pontos do já mencionado Código Hays é a maneira como os filmes representavam as relações sexuais e as próprias sexualidades dos personagens no cinema. Cenas de sexo eram proibidas, beijos não poderiam durar mais do que três segundos, e mesmo os casais casados deveriam ser mostrados em camas separadas (normalmente com uma mesa de cabeceira no meio). Um dos elementos desse tópico envolvia o que eles chamavam de

---

<sup>327</sup> As discussões sobre sexualidade que marcaram muitos filmes *noir* não são exclusivas desses, já que certos filmes de terror, por exemplo, envolveram discussões similares sobre medos da sociedade branca e heteronormativa. Como afirmou Benschhoff e Griffin (2006), os filmes de terror, de maneira constante, apresentam personagens e/ou sexualidades *queer* como algo ruim em relação ao que uma sociedade heteronormativa considera normal. Algumas produções de horror, na década de 1940, afirmaram tal noção através de filmes como “Sangue de Pantera” (TOURNEUR, 1942) e “A Sétima Vítima” (ROBSON, 1943), ambos apresentando mulheres com sexualidades não domesticadas e, por isso, ameaçadoras. No primeiro caso, a personagem se origina de um povo não ocidental; no segundo, está ligada a um culto satânico, também marcando a afirmação de um ideal branco e cristão. É possível encontrar também essa noção de “homossexualidade conotativa” em filmes de terror como o já mencionado filme de Mark Robson e em “O Solar das Almas Perdidas” (ALLEN, 1944), assim como em filmes de Alfred Hitchcock, que normalmente encontram-se fora do cânone do cinema *noir*, como “Rebecca” (1940), “Festim Diabólico” (1948) e “Pacto Sinistro” (1951). Outro elemento relativo à sexualidade também presente em filmes de terror é a questão do medo que a mulher branca interaja com homens que não sejam brancos, como em “King Kong”, de 1933, e “Zumbi, a Legião dos Mortos” (*White Zombie*), de 1932 (COLEMAN, 2019).

<sup>328</sup> *Film noir queerness suggests that the feminine is not coterminous with womanhood – that there are different ways of being feminine, that some men can be feminine, that some women can be effeminate.*

<sup>329</sup> *some of the most first widely available images of homosexuality in our time were those provided by the American film noir.*

“perversão sexual”<sup>330</sup> (LEWIS, 2008), visto que “o Código de Produção exigia que os filmes de Hollywood representassem pessoas casadas, com filhos, como a única sexualidade apropriada”<sup>331</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 9, tradução nossa). A menção explícita à homossexualidade foi proibida, inclusive, com a proibição do uso da palavra *pansy*<sup>332</sup>.

Diretores e roteiristas encontraram maneiras para representar essas sexualidades sem afirmar diretamente sobre o que estavam falando. Os autores Benschhoff e Griffin caracterizaram esse modo de representação de “homossexualidade conotativa” (*connotative homosexuality*), em que era “implícito que um personagem talvez fosse *queer*, através de maneirismos sutis, roupas, ou formas de falar”<sup>333</sup> (ibid., p. 9, tradução nossa). Essas estratégias, além de constituírem um discurso codificado, partem de estereótipos e de noções normativas de gênero, ou seja, ao caracterizar um personagem masculino como efeminado era possível ler isso como a representação de um homem não heterossexual, assim como a representação de uma mulher que não se adequava aos padrões normativos de feminilidade.

Entretanto, como essas “perversões” ou subversões de identidade, e possivelmente de sexualidade, foram representadas como aliadas à vilania no período posterior ao ano em que foi efetivado o Código Hays, reafirma-se a relevância da análise de como esses estereótipos funcionam inseridos no discurso de certos filmes (BENSHOFF; HARRIS, 2006). As subversões das normas eram representadas como criminosas, psicóticas, patológicas, obsessivas, até mesmo nazistas, e mereciam ser punidas no final. O cinema *noir* e seu universo de crime se utilizaram bastante dessas estratégias para apresentar seus vilões e afirmar a heterossexualidade de seu protagonista branco.

Vários dos personagens de livros que foram adaptados nesse período tinham personagens homossexuais declarados, como *The Big Sleep*<sup>334</sup> (1939), de Raymond Chandler e *The Brick Foxhole*<sup>335</sup> (1945), de Richard Brooks. No entanto, em suas versões cinematográficas, esses personagens foram omitidos completamente, ou foram apresentados de maneira codificada. No livro de Borde e Chaumeton, de 1955, os autores já atentaram para esse fato, afirmando, sobre os livros de Dashiell Hammett, que “a homossexualidade latente

<sup>330</sup> A “perversão sexual” para o Código de Produção estaria relacionada a qualquer relação fora do casamento heterossexual (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006).

<sup>331</sup> *the Production Code demanded that Hollywood films depict married, procreative heterosexuality as the only proper sexuality.*

<sup>332</sup> Segundo Benschhoff e Griffin (2006), *pansy* era um termo usado de maneira coloquial que se referia a homens que não performavam masculinidade normativa e eram considerados efeminados.

<sup>333</sup> *implied that a character might be queer, through subtle mannerism, costuming, or speech patterns.*

<sup>334</sup> No livro de Chandler, mais de um personagem é homossexual e seu protagonista Philip Marlowe sempre encontra formas de se referir a eles de forma pejorativa e homofóbica. Ao longo do romance, Marlowe utiliza quatro termos para se referir aos personagens: *fag*, *pansy*, *fairly* e *queen*.

<sup>335</sup> Adaptado para o cinema com o nome de *Crossfire* e lançado em 1948.

de seus personagens quase desapareceu quando suas aventuras eram transferidas para as telas”<sup>336</sup> (2002, p. 15). A questão importante para a discussão entabulada é que essas *performances* codificadas, sendo construídas através de figurino, jeito de falar, maneirismos, gestos e lugares que o personagem frequenta estão diretamente relacionadas a um entendimento específico sobre gênero.

A noção de gênero presente nesses estereótipos tem como premissa uma divisão binária, com fronteiras delimitadas sobre como uma mulher e um homem devem se comportar. O discurso sobre uma coerência/inteligibilidade dos gêneros inclui não somente o jeito de ser, mas também como e com quem essa pessoa se relaciona, visto que “a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’” (BUTLER, 2003, p. 39). A efetivação do Código de Produção e sua proibição em mencionar diretamente a homossexualidade fazem parte do projeto de um discurso heteronormativo que busca apagar vivências ou tratá-las como desvio, perversão, doença e, conseqüentemente, uma ameaça ao cidadão que performa a coerência de gênero.

Por mais que exista a intenção de apagamento de certas identidades e/ou sexualidades, isso não se efetiva na prática, o que tem como consequência vários tipos de violências. Desta forma, entendo como relevante debater sobre como o cinema dialogou com os discursos normativos do período, cumprindo as indicações do Código de Produção, inclusive, para colocar em questão se esse tipo de representação ainda ocorre atualmente.

A adaptação cinematográfica do romance *The Big Sleep* (1946) não apresenta personagens claramente homossexuais, mas isso não significa que o filme não tenha elementos que dialoguem sobre a maneira como Marlowe afirma sua masculinidade. No início do filme, Philip Marlowe vai à mansão de General Sternwood, pois este está sendo chantageado por um homem chamado Geiger. A câmera foca em um cartão de apresentação com uma mensagem do homem cobrando dinheiro de uma suposta dívida. Nesse cartão temos a informação de que ele tem uma loja de livros raros. Na sequência posterior, Marlowe está em uma biblioteca coletando algumas informações sobre livros raros e quando vai devolver para a bibliotecária, ela afirma: “você não parece com um homem que estaria interessado em primeiras edições”<sup>337</sup>; e ele responde: “Eu coleciono loiras em garrafa também”<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> *the latent homosexuality of his characters has almost always disappeared when their adventures have been transferred to the screen.*

<sup>337</sup> *you don't look like a man who would be interested in first editions.*

<sup>338</sup> *I collect blondes in bottles too.*

Esse diálogo simples explicita a dinâmica de Marlowe para a afirmação de sua heterossexualidade. Uma dinâmica que se estabelece ao longo do filme, que pauta seu comportamento sempre que encontra mulheres na história, as quais nunca revelam ser uma ameaça para o personagem. Conforme Megan Abbott (2002), em relação à literatura *hardboiled*, os gêneros são representados a partir de noções binárias, que servem apenas para comprovar a superioridade do homem nos cenários representados. Mesmo a autora referindo-se à literatura, é possível perceber essa dinâmica sendo adaptada para as telas, através de códigos relacionados a uma noção normativa de gênero. Sobre o diálogo reproduzido, é relevante ressaltar a fala da bibliotecária de que para gostar de algo a pessoa precisa se comportar de certa maneira. No exemplo em questão, quando ela afirma que Marlowe não parece o “tipo de homem” que gosta de primeiras edições, ela refere-se à postura dele e às roupas que veste. E para afirmar essa sua posição de masculinidade normativa, Marlowe rebate com uma “cantada” para a mulher.

Figura 24 – “À Beira do Abismo”, Dir. Howard Hawks, 1946



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Ao sair da biblioteca, Marlowe vai direto para loja de Geiger; ao chegar na frente do letreiro, sorri, provavelmente lembrando da fala da bibliotecária e modifica sua postura. Primeiramente, antes de entrar no espaço, ajusta a aba do seu chapéu para cima e coloca óculos escuros (Figura 24). Ao conversar com a atendente, ele afina a voz, falando e gesticulando de modo afetado. Como se fosse um disfarce, Marlowe, ao sair da loja, retoma sua postura, acerta a aba de seu chapéu e atravessa a rua para a livraria da frente. Repetindo a dinâmica da outra cena, mas de forma mais enfática, Marlowe flerta com a atendente da outra livraria e o filme leva a entender que os dois se envolveram em uma relação sexual.

Essa cena de “À Beira do Abismo” dialoga com percepções prévias do público. Isso não significa que todos entenderam, mas a maneira como Marlowe modifica sua postura em

cena refere-se a uma noção previamente concebida de comportamento masculino do período, e como o “disfarce” que assume tem fins cômicos. Vito Russo (1987) afirma, em *The Celluloid Closet*, que, na primeira metade do século XX, antes da efetivação do Código de Produção, as representações de homens efeminados eram utilizadas como forma de alívio cômico. Marlowe, nessa cena, resgata essa noção, mas o que ocorreu na maioria das representações não normativas de gênero é que esses homens e mulheres eram representados para serem temidos pela audiência, como uma ameaça direta ao herói.

“O homossexual de Hollywood era geralmente o estereótipo do *sissy*, um neurótico trágico, ou até mesmo um criminoso psicótico”<sup>339</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 14, tradução nossa). O primeiro era colocado no filme para ser motivo de risada, representação que aparecia em filmes de antes do Código, o segundo para que o espectador/espectadora sentisse pena<sup>340</sup>, e o último (diretamente relacionado ao período estudado) era um personagem a ser temido. A representação codificada está diretamente ligada ao estereótipo e “a eficácia dos estereótipos reside na maneira que eles evocam consenso”<sup>341</sup> (DYER, 2002, p. 14, tradução nossa). O referido consenso tem relação direta com entendimentos sobre os gêneros de uma sociedade, e não somente sexualidade.

Como afirmou Eve Sedgwick (2007), ao discutirmos sobre as sociedades modernas ocidentais é relevante abordar de maneira crítica as concepções de heterossexualidade e homossexualidade que foram sendo afirmadas desde o final do século XIX, já que, segundo Katz (1996), desde esse período a heterossexualidade e a homossexualidade são pensadas relacionadas uma à outra. O mesmo período da afirmação de uma família burguesa patriarcal, da afirmação de esferas privada para as mulheres e pública para os homens, é o mesmo em que surgem as denominações classificatórias da sexualidade. No intuito de discutir um ideal de masculinidade é relevante afirmar que essa noção está acompanhada com a afirmação de heterossexualidade.

No caso do cinema *noir*, foi a afirmação de uma “masculinidade patriarcal” (HOOKS, 2004), apresentando-se como potente e viril, melhor exemplificada por figuras como Marlowe. A Figura 25 mostra um enquadramento da cena discutida acima, quando Marlowe retoma o seu figurino e postura “normais”, e é possível notar como o personagem se coloca na cena, como ele afirma seu poder sobre a atendente da livraria. Com sua postura

<sup>339</sup> *The Hollywood homosexual was usually a sissy stereotype, a tragic neurotic, or even a psychotic criminal.*

<sup>340</sup> Esses personagens começam a surgir na década de 1950, período em que ainda não poderia ser mencionada diretamente a homossexualidade. Um dos personagens mais famosos que dialogam com esse tipo de representação é o Plato (interpretado por Sal Mineo), no filme “Juventude Transviada” (1955), de Nicholas Ray e Martha Dobie (interpretada por Shirley McLaine), em “Infâmia” (1961), dirigido por William Wyler.

<sup>341</sup> *the effectiveness of stereotypes resides in the way they invoke consensus.*

sólida, inabalável, Marlowe flerta com a maioria das mulheres que cruzam seu caminho. Com outras, age com desdém, reafirmando o controle da situação, enquanto com os homens ele afirma seu poder através da violência.

Figura 25 – “À Beira do Abismo”, Dir. Howard Hawks, 1946



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

A mencionada cena de “À Beira do Abismo” possui outro elemento a ser destacado, ou seja, a relação do intelectualismo com a masculinidade normativa. Como antes abordado em relação aos detetives particulares, ele é um homem de ação, não de intelecto. As atitudes dele, normalmente de enfrentamento violento, marcam sua postura de masculinidade, sendo a intelectualidade uma marca não considerada positiva para esse perfil ideal. E é possível perceber como se lida com o conhecimento através de um alívio cômico, quando o personagem erra a pronúncia da palavra “cerâmica”.

“Comportamento homossexual nas telas, como quase todos os outros tipos definidos de comportamento, foi apresentado em termos masculinos”<sup>342</sup> (RUSSO, 1987, p. 4, tradução nossa). Considerando que os Estados Unidos são uma sociedade patriarcal, o discurso que acompanhou o entendimento sobre a homossexualidade tem relação direta com o que os homens de masculinidade normativa não são. No caso da cena mencionada, refere-se a uma expressão do conhecimento intelectual normalmente acompanhada de uma atitude arrogante.

<sup>342</sup> *Homosexual behavior on screen, as almost every other defined type of behavior, has been cast in male terms.*

“Superintelectualismo eram às vezes declarações diretas sobre sexualidades desviantes”<sup>343</sup> (id., p. 31, tradução nossa), característica expressa através da fala, figurino e da *mise-en-scène* dos espaços habitados pelo personagem.

Esse é um modelo encontrado, principalmente, nos personagens interpretados por Clifton Webb, em “Laura”<sup>344</sup> (1944) e “Envolto em Sombras”<sup>345</sup> (1946). Ambos são arrogantes, se descrevem como superiores a outras pessoas, tratando os demais com desdém. “A identificação de luxúria e certo tipo de bom gosto (visto na arte barroca, plantas exóticas) com decadência e maldade é central ao filme *noir*”<sup>346</sup> (DYER, 2002, p. 54, tradução nossa).

Figura 26 – “Laura”, Dir. Otto Preminger, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Diferentemente dos espaços impessoais habitados pelos protagonistas dos filmes de detetive, as casas de Waldo Lydecker e Hardy Cathcart são bem decoradas, e não somente demonstram o gosto pela arte, mas também riqueza financeira. Na Figura 26 há dois enquadramentos da sequência inicial, que mostram inúmeros objetos, incluindo a estante de livros, sendo que o personagem detetive parece perdido naquele espaço, impregnado de informações sobre o outro personagem. Na imagem à direita, temos um elemento do exótico que também caracteriza Waldo como o Outro, diferente do detetive, afirmando o estranhamento do policial, mesmo antes de encontrá-lo.

No roteiro original de *Laura*, datado de 18 de abril, 1944, numerosas alusões à homossexualidade de Waldo Lydecker foram cortadas antes das gravações começarem. Em uma cena de abertura mostrando o apartamento de

<sup>343</sup> *Overintellectualism were sometimes direct statements about deviant sexuality.*

<sup>344</sup> *Laura*. Dir. Otto Preminger. 20th Century Fox, 1944.

<sup>345</sup> *The Dark Corner*. Dir. Henry Hathaway. 20th Century Fox, 1946.

<sup>346</sup> *The identification of luxury and a certain sort of good taste (seen in baroque art, exotic plants) with decadence and evil is central to film noir.*

Lydecker, o roteiro afirmava “a câmera registra o quarto. É requintado. Muito requintado para um homem”<sup>347</sup> (RUSSO, 1987, p. 46, tradução nossa).

Se o ideal de uma masculinidade normativa está acompanhado de uma feminilidade normativa, também estabelece uma fronteira em relação aos homens que não agem de acordo com as normas. E como as palavras não poderiam ser ditas, tais ideias eram apresentadas nos filmes de outros modos, como figurinos e cenários dos personagens. Homens como Waldo Lydecker e Hardy Cathcart possuem características similares na maneira como são apresentados em seus respectivos filmes. Ambos são identificados como efeminados em relação ao protagonista, pelos trejeitos e gostos relacionados às mulheres, uma vez que “os homens gays e a *femme fatale* dividem a mesma decoração iconograficamente”<sup>348</sup> (DYER, 2002, p. 61, tradução nossa). Principalmente no que se refere ao luxo, ao “bom gosto”, esses personagens dividem com a *femme fatale* o apreço pelos objetos que o dinheiro compra.

Mesmo que esses estereótipos tenham alguma conexão com a vida real (assim como a maioria dos estereótipos), eles também limitaram severamente o alcance da representação da sexualidade e, frequentemente, trabalharam para demonizar sexualidade *queer*<sup>349</sup>. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 20, tradução nossa)

As características desses personagens, como de George Ballin em “Gilda”, são apresentadas como elementos de sua crueldade e frieza em relação aos demais; homens ricos representados como egoístas, que tratam as próprias pessoas como quem se relaciona com objetos. No caso de figuras como Waldo Lydecker, “nós reconhecemos esses homens como gays não por que essas são o tipo de roupas e cortes de cabelo que homens gays têm, mas por que esse tipo de aparência é relacionada com um tipo de suposição sobre homens gays, especialmente relacionadas com gênero”<sup>350</sup> (DYER, 2002, p. 23, tradução nossa). E tais personagens são sempre colocados em contraponto ao herói branco e heterossexual que, no caso de “Laura”, é representado pelo detetive Mark McPherson (interpretado por Dana Andrews). Já em “À Margem da Vida”, temos a figura de mulheres “masculinizadas”

<sup>347</sup> In the original script for *Laura*, dated April 18, 1944, numerous allusions to the homosexuality of Waldo Lydecker were cut before shooting began. In an opening scene showing Lydecker’s apartment, the script says “the camera pans the room. It is exquisite. Too exquisite for a man”.

<sup>348</sup> the gay men and the *femme fatale* share the same décor iconographically.

<sup>349</sup> While those stereotypes had some connection to “real life” (as most stereotypes do), they also severely limited the range of representation of human sexuality and often worked to demonize queer sexualities.

<sup>350</sup> we recognize these men as gay not just because those are the kinds of clothes and haircuts gay men have, but because that sort of appearance is related to certain assumption about gay men, especially their relation to gender.

atormentando a protagonista Marie Allen, que começa o filme sendo representada como ingênua e “feminina”, mas o ambiente bruto e violento da prisão a transforma aos poucos.

Esse tipo de representação, comum no cinema *noir*, nos apresenta visualmente a identificação de que personagens como Waldo tem algo de estranho, anormal, e por isso são ameaçadores. Segundo Dyer (2002), esse elemento da incerteza é o objetivo. Uma incerteza daquele homem ou mulher que são diferentes, com gostos peculiares para o que se entende por normal, e desde que aparecem em cena representam algo ameaçador para o herói branco e heterossexual. Essa questão pode ser exemplificada com a introdução do personagem Joel Cairo, em “Relíquia Macabra” (1941), de John Huston (Figura 27).

Figura 27 - “Relíquia Macabra”, Dir. John Huston, 1941



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

Há algo de *queer* (estranho) desde o momento no qual ele é anunciado para o detetive Sam Spade. A secretária lhe mostra o cartão dele, Sam Spade o pega na mão e cheira, revelando certa curiosidade. Ela afirma: “Gardênia” para se referir ao perfume do cartão e Spade pede para ela mandar a pessoa entrar. Quando ela diz *you come in, Mr. Cairo*, o detetive faz uma cara de espanto acentuada pelo movimento de câmera que se aproxima do rosto dele. “O perfume não é somente feminino, é insidioso: fica em todo lugar, não pode ser visto ou tocado ou, portanto, controlado, é um elemento tipicamente feminino, um elemento

de sedução, manipulação, engano e outras estratégias de fatalidade”<sup>351</sup> (DYER, 2007, p. 125, tradução nossa). O perfume é o primeiro sinal de perigo para o detective Marlowe, o que se comprova minutos depois. Em relação a esse tipo de representação, o *noir* não subverte as expectativas, confirmando sempre essa percepção inicial do protagonista que leu aquele outro homem como figura ameaçadora<sup>352</sup>.

Cairo, além de ser estrangeiro, tem outras características que o diferem de Marlowe, como sua fala pausada, elementos do figurino como as luvas, a gravata borboleta e a bengala, assim como a maneira delicada com que o personagem se direciona à Marlowe. O estranhamento de Marlowe é o do público também, já que a câmera acompanha essa suspeita do detetive caracterizando aquela figura como exótica. Segundo Dyer, a incerteza, primeiramente causada pelo perfume, pode ser uma das estratégias para já diferenciar os personagens e direcionar o público para certa leitura. Essa incerteza, que contrasta com a suposta masculinidade sólida do protagonista, é pautada pelo uso de estereótipos.

Os estereótipos têm como principal função marcar uma fronteira (DYER, 2002); nesse caso, definir o que é masculino e feminino. Em relação a esse tipo de personagem, o herói não se apresenta em crise, mesmo que o outro represente uma ameaça. Conforme Dyer (2002), o uso dos estereótipos ajuda a construir tipos sociais e, segundo ele, “tipificação é um modo de representação, imediata e econômica”<sup>353</sup> (ibid., p. 22, tradução nossa). Os elementos que o diferenciam do modelo de masculinidade normativa o constroem como uma figura que se desvia na norma; e a visão binária o caracteriza como alguém que pode ser entendido como

---

<sup>351</sup> *Perfume is not only feminine, it is insidious: it gets everywhere, can't be seen or touched or, therefore, controlled, it's typically female piece of indirection, of a piece with seduction, manipulation, deceit and the other strategies of fatality.*

<sup>352</sup> *This guy is queer* (HAMMETT, 2010, p.40) é o que afirma, no livro, a secretária de Spade antes de apresentar Cairo à sala do detetive. Na língua inglesa, *queer* é um adjetivo que significa estranho ou incomum, mas também pode significar uma maneira pejorativa de caracterizar um homem como homossexual (OXFORD, 2010) – termo que nos dias atuais foi ressignificado e que pode ser utilizado para discutir sobre sexualidades não normativas. A leitura de que o perfume, na cena introdutória do personagem no filme, foi utilizado como forma simbólica para caracterizar o personagem como *gay* fica um pouco mais clara na medida em que, no livro, a homossexualidade de Joel Cairo não está em um nível de subtexto. Além de em vários momentos, Sam Spade chamar Cairo de nomes pejorativos em relação à sua sexualidade, como *fairy*, no final da história é mencionada a possibilidade de um romance entre Cairo e Wilmer (personagem no filme interpretado por Elisha Cook Jr.). No filme nada disso seria possível devido ao Código de Produção, por isso a maneira que Cairo foi introduzido no filme, e a construção de seu personagem, podem ter sido estratégias encontradas pelo diretor / roteirista de falar sobre questões que não poderiam ser colocadas em palavras. Outro elemento importante do livro, na construção de Cairo como Outro, em relação à masculinidade e à branquitude do herói, é que ele é chamado de *Levantine* (Levantino) em inúmeras cenas. Esse nome caracteriza o personagem como alguém do Oriente, considerando que Levantinos são chamados aqueles que vêm da região Levante, no Oeste da Ásia. No filme, essa caracterização dele enquanto estrangeiro é afirmada pela questão do sotaque do ator Peter Lorre, que nasceu na Áustria.

<sup>353</sup> *typification is, a mode of representation, immediate and economical.*

homossexual. Neste caso, o estranhamento em relação a seu gênero resulta em um entendimento estereotipado sobre a sua sexualidade.

Outra característica relevante de personagens como Waldo, Hardy e George Ballin são a maneira como se relacionam com as mulheres. Como afirmou Eddie Muller sobre o personagem Mr. Brown, em “Império do Crime”: “Possessão de uma mulher bonita é a raiz de sua busca por poder”<sup>354</sup> (MULLER, 1998, p. 30, tradução nossa). E isso se dá em grande parte dos personagens do *noir*; homens mais velhos e com poder financeiro, e todos terão em comum essa relação de posse com a mulher, como um objeto a ser apresentado à sociedade. No caso dos personagens discutidos, esse elemento chama atenção pela maneira como os filmes constroem a masculinidade desses vilões.

Waldo, Cathcart e Ballin possuem “a mesma relação com mulheres: eles a estetizam, a adoram, sem que realmente a desejem sexualmente”<sup>355</sup> (DYER, 2007, p. 124, tradução nossa). “Ela se tornou tão famosa quanto a bengala e o cravo branco de Waldo Lydecker”<sup>356</sup>; Waldo referindo-se a Laura como um objeto que possui. Ele era conhecido também por Laura e isso o fazia sentir-se importante. Assim como George Ballin, que casa com Gilda para afirmar seu *status* de poder em um cassino na Argentina. Para afirmar essa questão visualmente, no filme de Otto Preminger existe a presença de um quadro com uma pintura da personagem, e algo similar ocorre em “Envolto em Sombras”.

Figura 28 – “Laura”, Dir. Otto Preminger, 1944



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora.

<sup>354</sup> *Possession of a beautiful woman is at root of his quest for power.*

<sup>355</sup> *the same relationship with women: they aestheticise, 'adore', them, without really desiring them sexually.*

<sup>356</sup> *She became as famous as Waldo Lydecker's walking stick and his white carnation.*

Hardy Catchhart apresenta em sua galeria de arte um de seus bens mais preciosos, um quadro que guarda no cofre (Figura 28). “Eu encontrei o retrato muito antes de conhecer Mari. E eu o adorava. Quando eu a conheci, era como se sempre a conhecesse... e a quisesse”<sup>357</sup> (tradução nossa), afirmou ao mostrar o retrato para seus convidados. A relação que ele tem com o objeto é a mesma que tem com a esposa, ela é uma posse que ele guarda no cofre/casa como um algo caro que comprou, como parte da *mise-en-scene* de sua mansão.

Os personagens interpretados por Clifton Webb citados acima são apresentados como obcecados, mas ao mesmo tempo em que desejam ter a pessoa, a desprezam em um nível pessoal, como Ballin, em “Gilda”. Essa questão da obsessão também aparece em outros personagens de formas diferentes, com esse sentimento sendo direcionado para uma pessoa do mesmo sexo, através de personagens como Mrs. Danvers e Bruno, nos filmes de Hitchcock, “Rebecca, a Mulher Inesquecível”<sup>358</sup> (1940) e “Pacto Sinistro”<sup>359</sup> (1952), respectivamente, e o detetive Ed Cornell em “Quem Matou Vicki?”<sup>360</sup> (1941).

O grande problema desse tipo de representação é que “estereótipos referentes a homens e mulheres *queer* presumem que homossexuais são um tipo particular de pessoa”<sup>361</sup> (DYER, 2002, p. 96, tradução nossa), o que socialmente pode acarretar inúmeras violências. Ainda mais em um período em que a homossexualidade era tratada como um distúrbio psicológico. No cinema *noir*, esses personagens mencionados fazem parte do universo da cidade, principalmente da noite, como um dos perigos que ameaçam o protagonista.

#### 4.8 O pesadelo americano em Hollywood;

A desmistificação dos ideais da sociedade estadunidense foi recorrente no cinema *noir* através da construção de uma “atmosfera de horror”, muito influenciada pelo cinema alemão da década de 1920. Conotações de decadência moral, dos indivíduos e da sociedade, aliavam-se a fatores da modernidade, como a industrialização que marcava a paisagem da cidade, a ganância como motivação das ações humanas e questionamento de certas estruturas sociais hierárquicas. Em meio a isso, o homem branco precisava entender-se e “navegar” através de mudanças que o afetavam e ameaçavam. Se, por um lado, muitos desses filmes fizeram críticas válidas ao capitalismo estadunidense e à distorção de certos mitos nacionais

<sup>357</sup> *I found the portrait long before I met Mari. And I whorshipped it. When I did meet her, it was as if I'd always known her... and wanted her.*

<sup>358</sup> *Rebecca*. Dir. Alfred Hitchcock. Selznick International Pictures, 1940.

<sup>359</sup> *Strangers on a Train*. Dir. Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1953.

<sup>360</sup> *I Wake Up Screaming*. Dir. Bruce Humberstone, 1941.

<sup>361</sup> *both male and female queer stereotypes assume that homosexuals are a particular kind of person.*

como o sonho americano, parte desse discurso recusa a contestação de alguns privilégios dos homens.

Como muitos críticos afirmaram, os filmes *noir* clássicos estão preocupados com erotismo e decadência, normalmente mostrando encontros entre homens brancos e heterossexuais e homossexuais, ou mulheres sexualmente independentes; porém muitos desses filmes também envolvem encontros com pessoas não brancas<sup>362</sup> (NAREMORE, 2008, p. 7, tradução nossa).

A decadência mencionada por Naremore pode ser atribuída à visão do *noir* sobre a modernidade e a mudanças nas relações entre gêneros, com o questionamento de alguns privilégios sociais. No modelo de família burguesa do século XIX, que foi espelho para o ideal do pós-guerra, a mulher tinha a responsabilidade moral e emocional no espaço privado da casa (WALL, 1994). Personagens como a *femme fatale* não se interessam em cumprir esse papel, são mulheres ambiciosas que almejam ocupar um espaço diferente na sociedade. Sua ambição e sexualidade não domesticada representam uma ameaça, mas ao mesmo tempo servem como uma afirmação de que essas fronteiras identitárias podem ser subvertidas.

“Nós somos podres”<sup>363</sup> (tradução nossa), afirmou Phyllis Dietrichon. “Só que você é um pouco mais podre do que eu”<sup>364</sup> (tradução nossa), respondeu Walter Neff. Nesse diálogo do filme “Pacto de Sangue”, pode-se perceber um elemento de decadência moral nas pessoas que circulam pelo universo *noir*, homens e mulheres, pois ninguém escapa. Personagens fracos, gananciosos, que agem de acordo com seus interesses sem medir as consequências reais de seus atos. O *rotten* afirmado pelos personagens pode remeter à questão moral, refletida também na *mise-en-scène*.

O filme “Veludo Azul”<sup>365</sup> (1986), de David Lynch, tem em sua sequência inicial a representação de um ideal da casa no subúrbio, com cerca branca, família heteronormativa, para depois nos mostrar que por trás desse ideal reside algo de podre, decadente, violento, e isso se dá a partir da descoberta de uma orelha decepada. O diretor apresenta a coexistência desses dois mundos e demonstra que “cada lado reforça o outro”<sup>366</sup> (DIXON, 2009, p. 3, tradução nossa). O universo de “Veludo Azul” foi influenciado pelos filmes *noir* das décadas de 1940 e 1950, que representaram outro lado dos Estados Unidos, escondido atrás de uma

<sup>362</sup> *As many critics have remarked, the classic films noirs are preoccupied with eroticism and decadence, often showing encounters between straight white males and homosexuals or sexually independent women; but many of these films also involve encounters with racial “others”.*

<sup>363</sup> *We’re both rotten.*

<sup>364</sup> *Only you’re a little more rotten.*

<sup>365</sup> *Blue Velvet*. Dir. David Lynch. De Laurentis Entertainment Group, 1986.

<sup>366</sup> *each side reinforces the other.*

imagem idealizada. Como afirmou Duncan (2003), os sujeitos que cometem os crimes no *noir* não vivem distanciados do que se convencionou chamar de “normal” e “normativo”, eles fazem parte desse contexto para mostrar que é preciso olhar além das aparências.

... protagonistas do *noir* e detetives ocupam um espaço no outro lado dos subúrbios limpos e brancos; suas fronteiras perdidas são evidências não somente de suas movimentações entre classes, raça, e fronteiras nacionais, mas também pelo visual escuro nas sombras do *noir*<sup>367</sup> (OLIVER; TRIGO, 2003, p. 2, tradução nossa)

No *noir* as fronteiras são tênues; os personagens que habitam esse universo estão constantemente à beira de ultrapassar algum limite, alguma regra. As sombras atuam nesse limiar que acompanham as escolhas de alguns, ou a vivência das consequências de atitudes passadas. O diretor austríaco Billy Wilder trabalhou esses temas em filmes como “Pacto de Sangue” (1944) e “Crepúsculo dos Deuses”<sup>368</sup> (1950). Ambos se passam em Los Angeles e remetem não somente a essa questão da modernidade e da podridão do meio urbano, como também direcionam sua crítica à terra do cinema, Hollywood. Como afirma o narrador de “Demônio da Noite”<sup>369</sup> (1948) sobre a cidade: “É a cidade guardando as esperanças e os sonhos de 2 milhões de pessoas”<sup>370</sup> (tradução nossa). E muitos desses sonhos foram direcionados para Hollywood e a possibilidade de pertencer a uma vida glamorosa. Wilder representa o outro lado desse sonho, ao falar sobre a decadência de uma atriz e a ganância de um jovem roteirista. “Crepúsculo dos Deuses” debate o mundo que existe quando as luzes se apagam; como é a vida de pessoas que nunca viveram ou não vivem mais a imagem idealizada do glamour.

Em “Pacto de Sangue” e “Crepúsculo dos Deuses” até a luz do dia é suspeita. “Nas luzes mais fracas, os fantasmas se dispersam”<sup>371</sup> (2013, p. 45, tradução nossa), afirmou o diretor de fotografia John Alton. No entanto, na Califórnia de Wilder os fantasmas continuam presentes, noite e dia, assombrando a vida dos personagens. Mesmo que estes habitem mansões, supostamente vivendo uma vida desejável, os espaços não são convidativos, nem são motivos de felicidade. O uso do cenário como “fator dramático” (EISNER, 1985) do

<sup>367</sup> *noir protagonists and detectives occupy a space on the other side of the clean white suburbs; their lost boundaries are evidenced not only by their travels across class, racial, and national borders but also by their visual blackness in the shadows of noir.*

<sup>368</sup> *Sunset Boulevard*. Dir. Billy Wilder. Paramount Pictures, 1950.

<sup>369</sup> *He Walked By Night*. Dir. Alfred L. Werker. Bryan Foy Productions, 1948.

<sup>370</sup> *It is the city holding the hopes and dreams of 2 million people.*

<sup>371</sup> *In the dimmest of lights, the ghosts disperse.*

cinema alemão dos anos 1920 é presente na construção da *mise-en-scène* desses filmes, representando sua decadência e suas motivações duvidosas.

Um dos protagonistas de “Crepúsculo dos Deuses” é Joe Gills (William Holden), roteirista que não consegue trabalho e está endividado. Em uma cena em que está fugindo de credores, Gills entra em uma garagem de uma mansão no *Sunset Boulevard*. Sua narração e o próprio estado da garagem (Figura 29) parecem indicar que o lugar tivesse sido abandonado há algum tempo. A imagem da mansão abandonada é indicativa da vida da estrela do cinema mudo que mora no lugar.

Figura 29 – “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora.

Gills é o típico protagonista do *noir*, e na situação de desespero em que se encontra, toma uma decisão baseada apenas em seus interesses. O filme é contado a partir do ponto de vista dele, mas com a diferença de que a sua morte no final já era sabida. “Crepúsculo dos Deuses” narra a história de um homem desesperado e o encontro dele com uma mulher fragilizada e solitária.

Na primeira cena entre os dois, Joe Gills afirma para Norma Desmond: “Você era grande”<sup>372</sup> (tradução nossa), ofendendo a atriz. A visão exterior da mansão é uma lembrança de um passado, quando ela era uma grande estrela e fazia filmes com Cecil B. DeMille, na

---

<sup>372</sup> *You used to be big.*

Paramount Pictures. No entanto, como a garagem, ela foi abandonada com as lembranças de um tempo que não volta mais, mas a *mise-en-scène* nos indica que este passado continua a assombrar Desmond, alimentando uma obsessão da ex-atriz pelo seu futuro retorno, que nunca vai acontecer.

Em “Crepúsculo dos Deuses”, Billy Wilder transforma o sonho de Hollywood em pesadelo. Não somente para o roteirista que não consegue emprego, mas também para Desmond, que não sobreviveu à passagem para o cinema falado, como seu mordomo, que era um grande diretor do período. No caso dela, o problema não é o dinheiro, mas a solidão e o isolamento de ser uma mulher de 50 anos que não é chamada para fazer filmes, vivendo em uma enorme mansão apenas com lembranças daquele passado glorioso. Um passado representado como algo em ruínas.

Figura 30 - “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

As imagens da mansão no início do filme (Figura 30) nos falam sobre a decadência de uma vida de fama tão almejada pela personagem Norma Desmond. A fantasmagoria presente no exterior da mansão pode ser representativa da vida da ex-atriz. Os lugares mal preservados, uma quadra de tênis arruinada pela passagem do tempo e uma piscina fechada há anos, com ratos. “Havia uma quadra de tênis. Ou melhor, o fantasma de uma quadra de tênis”<sup>373</sup> (tradução nossa), afirmou Gills em sua narração. Desmond, como sua mansão, também é um fantasma de uma Hollywood que ficou no passado.

“É a constante oposição de áreas claras e escuras que caracterizam a fotografia do filme *noir*. Pequenas áreas de luz parecem à beira de estarem completamente oprimidas pela escuridão que no momento ameaça ela de todos os lados”<sup>374</sup> (PLACE; PETERSON, 2006, p. 67, tradução nossa). O interior da mansão é como um relicário de sua fama, e as sombras que

<sup>373</sup> *There was a tennis court. Or rather the ghost of a tennis court.*

<sup>374</sup> *It is the constant opposition of areas of light and dark that characterizes film noir cinematography. Small areas of light seem on the verge of being completely overwhelmed by the darkness that now threatens them from all sides.*

marcam as cenas no interior podem refletir o elemento de fantasmagoria da relação de Desmond com sua fama, como algo que possui um efeito negativo. O tom de ameaça das ruínas exteriores e o interior da mansão dialogam com o sentimento de que as sombras vão tomar conta a qualquer momento e de que algo de ruim acontecerá.

A sensação de fantasmagoria é intensificada por alguns elementos extra fílmicos, assim como a participação de atores do cinema mudo, como Buster Keaton, Anna Q. Nilsson e H. B. Warner, interpretando amigos de Desmond, os quais são apelidados de *the waxworks* por Joe Gills. Erich Von Stroheim, que interpreta o mordomo, tinha sido diretor no período do cinema mudo e dirigiu Gloria Swanson em um filme. Billy Wilder dialoga com a vivência de pessoas que experimentaram o Sonho, mas este se tornou pesadelo, e elas foram esquecidas pelo mesmo lugar que as elevou ao *status* mais alto. Em “Crepúsculo dos Deuses”, percebemos o custo humano da ambição, da ganância e do próprio sistema que descarta aqueles que não lhe servem mais.

Através de sua crítica a Hollywood, Wilder também apresenta críticas a características intrínsecas à cultura estadunidense e à mitologia do “Sonho Americano”. Na sequência inicial, quando o protagonista está nos apresentando a história e conhecemos o fato de ele ter sido assassinado, ele afirma: “pobre cara – ele sempre quis uma piscina. Então, no final, ele conseguiu uma piscina para si”<sup>375</sup> (tradução nossa). Como muitos protagonistas no *noir*, Joe age por impulso, desespero e ganância, que estimulam um sentimento de culpa. No final, é morto por uma situação que ele próprio alimentou. Joe não é retratado como um homem ruim, apenas alguém que fez péssimas escolhas e perdeu o controle da situação.

Na marcante cena da piscina (Figura 31), Billy Wilder enquadra Joe em um plano que coloca o espectador em uma posição privilegiada. Podemos assistir os últimos momentos dessa derrota do protagonista por um ângulo que mais ninguém pode. Com a história de “Crepúsculo dos Deuses”, Wilder nos fala que há um preço para o sonho, seja ele movido por ganância ou pelo desejo de ser uma estrela. As instituições que detêm o poder (financeiro), neste caso os estúdios de Hollywood, não medem as consequências sobre as vidas humanas. Reproduz-se uma questão que pode nos fazer questionar estruturas da sociedade que vão além de Hollywood.

---

<sup>375</sup> *the poor dope – he always wanted a pool. Well, in the end, he got himself a pool.*

Figura 31 - “Crepúsculo dos Deuses”, Dir. Billy Wilder, 1950



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora.

Como “Curva do Destino”, que também direciona suas críticas ao sonho e a Hollywood. Segundo Cantor (2006), o filme desconstrói os mitos de Hollywood e, ao fazê-lo, também direciona sua crítica à ideia do próprio país como terra das oportunidades. No início do filme, a namorada do protagonista, Sue Harvey, afirma sua vontade de “tentar a sorte em Hollywood” e sair de Nova York para o Oeste. Al Roberts responde, “Você não sabe que milhões de pessoas vão lá todos os anos e acabam polindo escarradeiras?”<sup>376</sup>. Antes de sair em sua própria jornada, Al Roberts descobre que o sonho de sua namorada não está dando certo, pois não consegue nenhum trabalho como atriz. No entanto, sua jornada será mais difícil.

“A busca do herói pela felicidade – para encontrar um simples contentamento com a mulher que ama – o leva somente a sua corrupção e, eventualmente, a sua destruição”<sup>377</sup> (CANTOR, 2006, p. 141, tradução nossa). Diferente de homens como Joe Gills, ou outros personagens do *noir*, Al Roberts não é movido por ganância, apenas pela crença nas possibilidades de ganhar a vida no Oeste. Nesses mundos criados por Edgar Ulmer e Billy Wilder, seus protagonistas não possuem nenhuma chance, independentemente de suas atitudes.

“‘Curva do Destino’ é um filme anti-Hollywood, tanto num sentido geral como específico. Serve como um contrapeso para o produto típico da fábrica de sonhos de

<sup>376</sup> *Don't you know millions of people go out there every year and end up polishing cuspidors?*

<sup>377</sup> *The hero's quest for happiness – to find simple contentment with the woman he loves – leads him only to his corruption and, eventually, to his destruction.*

Hollywood.”<sup>378</sup> (ibid, p. 141, tradução nossa), relativizando o sonho de trabalhar na indústria cinematográfica. Filmes como os mencionados apresentam a sociedade estadunidense como individualista, gananciosa e imersa em ideais que não refletem positivamente a realidade do homem comum.

Em “Força do Mal”, ao perceber sua derrota e sentir sua iminente queda, Joe Morse sai de seu escritório para a rua vazia. Polonsky tem um protagonista que trabalha no centro financeiro, não somente da cidade, como do país, o que pode nos encaminhar para uma interpretação de que o problema não é apenas uma questão de indivíduo, mas do sistema. No entanto, o enquadramento de Polonsky nessa cena não apresenta Morse diminuído somente pelos prédios da cidade, mas por uma estátua de George Washington, que “assiste” à queda do protagonista (Figura 32). Nessa cena, o foco por cima amplia a sensação de aprisionamento do personagem, que está condenado e não tem o que fazer.

Figura 32 - “Força do Mal”, Dir. Abraham Polonsky, 1948



Fonte: *print screen*, acervo da pesquisadora

“A ideia da potência, de virilidade está no cerne da dominação masculina: como ideal, aspiração à superação dos limites, na força, no esporte, no sexo, no dinheiro, no lucro...” (COURTINE, 2013, p. 32). Joe Morse sente-se um fracasso também como homem, que construiu sua trajetória para possuir um *status* de poder, mas no final do filme não tem

<sup>378</sup> *Detour is an anti-Hollywood film in both general and a specific sense. It serves as a counterweight to the typical product of the Hollywood dream factory.*

nada. Desta forma, não é possível dissociar o sonho americano de questões de gênero, sexualidade, raça e etnia, ainda mais em uma sociedade tão desigual como os Estados Unidos. Sendo assim, é válido refletir sobre o impacto que tais mitos têm na educação de subjetividades masculinas, alimentando fatores como competição e individualismo para que estas sejam imprescindíveis na vitória do homem (branco) no meio público.

Dinheiro. Você sabe o que é, a coisa que você nunca tem o suficiente. As pequenas coisas verdes com o retrato de George Washington que por elas homens escravizaram, cometeram crimes, e morreram. É a coisa que causou mais problemas no mundo do que qualquer outra que foi inventada, simplesmente por que há pouco disso<sup>379</sup> (Al Roberts, em “Curva do Destino”).

A afirmação de Al Roberts pode ser entendida como uma crítica às pessoas que se desviam dos valores da nação, mas também pode ser o personagem apontando para os problemas criados por esses mesmos valores. Desta forma, ir à raiz desses momentos fundadores é revelador, na medida em que se tenta entender que sociedade era aquela e por que certos mitos ainda continuam sendo legitimados sob uma máscara de igualdade e liberdade. Tais discursos omitem diferenças intrínsecas, conferem privilégios a um grupo e mantêm certas margens intactas.

---

<sup>379</sup> *Money. You know what that is, the stuff you never have enough of. Little green thing with George Washington's picture that men slave for, commit crimes for, die for. It's the stuff that has causes more trouble in the world than anything else we ever invented, simply because there's too little of it.*

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme “O Homem que Matou Facínora”<sup>380</sup>, de 1962, dirigido por John Ford, tem como um de seus personagens principais um senador (interpretado por James Stewart), que ficou famoso por ter matado um notório fora da lei. No final do filme, um jornalista descobre que a história não é verdade, e ao ser perguntado se irá revelar a nova informação, ele responde: “Este é o Oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, nós imprimimos a lenda”<sup>381</sup> (tradução nossa). Penso que com essa breve informação, o personagem revela algo presente na obra de Ford como um todo, principalmente em seus *westerns*, pela maneira como lidou com as narrativas sobre o Oeste estadunidense, quem eram seus protagonistas e os valores que defendiam.

Richard Slotkin (1992) afirmou que os mitos da conquista do Oeste foram importantes para os filmes de Ford, na medida em que ele os reafirmou ao longo da sua carreira. No entanto, essa questão não se limita à obra desse diretor, e nem aos filmes de *western*. Acredito que a discussão é mais ampla e deve abarcar outras questões; no caso estadunidense, o entendimento de como o cinema dialoga com sua História e narrativas de seu passado. Os mitos, como narrativas organizadas, influenciam a forma como as pessoas se relacionam com a história de seu país/nação, no entanto, esses também não deixam de estar presentes em discursos institucionais sobre o passado, como bem lembrou o historiador Ray Raphael.

Hollywood dialogou repetidamente com essas narrativas, as idealizações e as romantizações sobre o passado, seus heróis e os valores que forjaram a nova República. E se essas questões são mais óbvias em filmes de *western* é fundamental compreender que elas também estão presentes de variadas formas em qualquer tipo de filme. Ao longo da pesquisa, pude perceber como o cinema estadunidense produzido em Hollywood, na primeira metade do século XX, muitas vezes focou seu olhar para o passado do país, mesmo em narrativas referenciadas no tempo presente. E considero que esse olhar nostálgico pode ser lido como um sintoma, principalmente de atualização de certos valores considerados inerentes à nação e seu povo.

No caso das narrativas predominantes no imaginário estadunidense, é possível identificar que elas são perpassadas por uma visão patriarcal, racista, xenófoba e imperialista.

---

<sup>380</sup> *The Man Whot Shot Liverty Valance*. Dir. John Ford. John Ford Porudctions, 1962.

<sup>381</sup> *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend*.

Na pesquisa desenvolvida, analisei um período específico de Hollywood, estabelecendo um diálogo entre cinema e sociedade. Através dela refleti acerca da importância que a sétima arte tem no período em questão e o quanto viabiliza acessarmos certos discursos do passado que são constantemente atualizados.

Dentre tantos tópicos possíveis para abordar a relação entre as narrativas nacionais e o cinema, foquei nas questões de gênero. Em momentos conservadores, como o do Pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos, o discurso da nostalgia geralmente é revigorado, permeando noções sobre gênero, raça, etnia etc. Esse olhar para o passado, em busca de certas “tradições”, nos fala sobre o que um discurso dominante entende como nação saudável e quem deve representá-la; e essas questões não são alheias a ideais sobre gêneros e sexualidades.

A pesquisa foi balizada por uma questão norteadora, a qual me permitiu delinear algumas respostas que nos permitem entender como as questões de gênero – especificamente as masculinidades –, as narrativas nacionais e o cinema dialogam, na medida em que o último ressignificou/ressignifica muitas das narrativas sobre o que é ser estadunidense e quais são os elementos formadores da nação. Para responder tal questão, creio não ser possível partir somente da leitura de filmes específicos, sem pensá-los inseridos em um contexto maior. Sendo assim, o objeto escolhido foi o cinema *noir* e ele se provou frutífero para realizar tais discussões, na medida em que o material estudado possibilitou identificar padrões, narrativos e temáticos, ao longo das quase duas décadas do movimento.

Minha busca por responder se existe um modelo para o homem estadunidense, que também está presente no cinema *noir*, foi positiva. Porém, não somente no sentido de identificar um ideal de masculinidade normativa, representada através dos protagonistas de vários tipos de histórias, mas também por que esse ideal se conecta a valores também presentes na formação da nação e ao mito do “sonho americano”. Modelo esse que foi se ressignificando, mas que em suas principais características permaneceu o mesmo. Ou seja, homens marcados pela ação, que pouco expressam seus sentimentos e, muitas vezes, se caracterizam pela violência.

Homens que convivem no espaço urbano, sendo a cidade uma espécie de *wilderness* moderna, que oferece perigos e nenhum conforto. Conforto esse relacionado à casa e à família pela sociedade do período, transfigurado num sonho quase impossível para alguns ou não desejado por outros. Figuras oriundas da literatura *hardboiled*, assim como Philip Marlowe e Sam Spade, são personagens solitários que vivenciam a hostilidade do urbano sem criar

vínculos; já o herói do *noir* movimenta-se nesse contexto normalmente em busca de algo que nunca terá, e de forma trágica sucumbirá aos perigos da cidade.

As discussões apresentadas nesta tese dialogam com pesquisas atuais como a do sociólogo Michael Kimmel e da pesquisadora bell hooks, visto que essas são problemáticas que não se esgotam no período estudado. Além disso, reafirma-se a necessidade dos estudos das masculinidades, debatendo os gêneros de forma relacional. As raízes de inúmeras violências, inclusive em situações de guerra, dialogam com a afirmação de um modelo de masculinidade patriarcal pautado na ação violenta. Considero, pois, que discussões sobre gêneros não devem ser ignoradas para que assim seja possível discutir modos de subversão de tais modelos, refletindo sobre o que se conveniu chamar de “natureza do homem” e “natureza da mulher”.

As narrativas (neste caso, cinematográficas) são exemplos de objetos que viabilizam problematizações acerca dos modos de apresentações dessas questões em diferentes épocas históricas: Quais características permaneceram? Quais modificaram? Entendo como um agravante o entendimento de certas noções sobre gêneros presentes na cultura Ocidental e que ainda permeiam muitos discursos, influenciados pela religião cristã e também por relações coloniais. O cinema nos permite uma viagem ao passado, e não para apreendermos uma verdade sobre tal sociedade, mas nos colocarmos em frente a fragmentos produzidos por sujeitos que imaginavam tal sociedade.

Colocar vários filmes em diálogo me permitiu, assim, compreender que mesmo que certos modelos não sejam representativos da sociedade de forma geral, eles se faziam presentes como parte de um discurso institucional (considerando os estúdios de Hollywood) e que também produziam imagens sobre como essa sociedade era imaginada/pensada. Sendo que essa sugestão, me foi feita durante a qualificação, já que inicialmente pretendia escolher filmes específicos e realizar análise fílmica. Desta forma, avalio que foi possível cumprir com o objetivo geral proposto na introdução.

Para atingir tal objetivo, entendi que em um primeiro momento era fundamental debater algumas questões referentes à relação Cinema e História, Ficção/Verdade. Considerando que no cinema *noir*, com raras exceções, os filmes não lidam com personagens e/ou situações que ocorreram, era necessária uma discussão inicial para a identificação da melhor maneira de lidar com obras não caracterizadas como “filme histórico” e que têm como base narrativas ficcionais. A ideia da importância de narrativas ficcionais para a formação cultural dos povos permeia a pesquisa, sendo considerado um valioso objeto para problematizações acerca de sociedades e períodos históricos. Pessoalmente, considero que

essa discussão foi fundamental na medida em que é consequência de um incômodo pessoal, ao perceber o foco em “filmes históricos” nas discussões sobre cinema entre profissionais e estudantes da área de História, assim como a consideração do cinema apenas como pano de fundo para alguma discussão sobre período histórico.

Ao longo da tese, foquei em como o cinema (especialmente os filmes *noir*) dialogou com a questão do retorno dos veteranos para a vida civil, principalmente simbólica e metaforicamente, já que são poucos os filmes que lidaram com esse tema diretamente. Um tema tão caro à sociedade no momento e que gerou inúmeros debates, refletindo no cinema de variadas formas. Durante o processo foi também possível identificar como essas discussões, das masculinidades no pós-guerra, estiveram presentes ao longo do século XX/XXI no cinema estadunidense. Considerando que o país entrou em inúmeras guerras, enviando sua juventude para lutar em outros territórios, as relações das masculinidades com a guerra, de como esse estado de violência afeta os homens em sua vida civil, têm sido uma constante, caracterizando-se como um tema necessário para o debate.

O que sempre me fascinou no cinema *noir* (e sua contínua influência no audiovisual contemporâneo) é a maneira como representa a sociedade e seus sujeitos. Diferente de uma visão romantizada, que muitas vezes caracteriza filmes hollywoodianos, o *noir* apresenta um lado mais perverso da sociedade, colocando as pessoas e suas motivações sob uma lente pessimista. Essa influência estende-se por variados elementos, seja na questão visual, na exploração de temáticas e também na construção de personagens. E quando se trata dos personagens, é relevante notar os discursos de gêneros e o quanto certos modelos ainda são ressignificados para os dias atuais.

A pesquisa também me permitiu reconhecer esses filmes em sua complexidade, compreendendo a existência de contradições, discursos diversos sobre temas como o urbano, a violência, a corrupção, questões de gêneros, capitalismo e modernidade. O movimento do cinema *noir* é composto por inúmeros filmes, e existem diferenças nas listas de cada autor(a) que as elaboram. Na questão específica do visual, em um entendimento de senso comum, a estética desses filmes é marcada pelo preto e branco, altos contrastes de luz e sombra, ampliando sensações como medo, ameaça, desespero e paranoia. No entanto, esse nem sempre foi o caso, como, por exemplo, no filme “Amar foi minha Ruína” (1955), de John Stahl, que apresenta o colorido vibrante do *technicolor*. Também em outros filmes encontramos uma estética influenciada pelos documentários, o que resultou em um visual realista oposto à estética expressionista.

O visual é um elemento importante para o *noir*, mas não existe um modelo único. Cada artista tinha seu estilo particular, o que imprimiu diferenças na própria forma de contar certa história. E percebi isso no processo da própria investigação, assistindo a filmes e lendo textos para dialogar com o produto audiovisual. Entendo que para estudar cinema é necessário, acima de tudo, assistir a filmes, colocá-los em diálogo, com a sociedade, sim, mas também com outras produções, de outros lugares, de outras temporalidades.

Desta forma, ao longo da tese, tive não somente a oportunidade de compreender a riqueza do cinema *noir*, mas também de outros filmes produzidos no período. O *noir* torna-se mais interessante sendo contextualizado na produção hollywoodiana do período, possibilitando, assim, entender as maneiras como o movimento (e principalmente certos filmes) divergiu de um discurso dominante sobre sociedade, nação e família. Por fim, estudar o cinema desse período me permitiu entender melhor outros momentos posteriores do cinema estadunidense.

Entendo assim que minha tese teve como uma de suas preocupações apresentar esse diálogo íntimo entre cinema e história. No qual o cinema não é um mero pano de fundo para debates historiográficos, mas é a fonte que nos permite entender melhor como uma parcela daquela sociedade respondia a certas questões do período. Assim como o cinema *noir* também foi uma forma de discutir o quanto devemos olhar além da superfície das imagens, entendo que nos próprios filmes isso é feito, na medida em que nos falam de desejos e ações mais obscuras em pessoas consideradas comuns.

A princípio, quando comecei a pesquisa, tinha uma ideia errônea sobre a suposta homogeneidade de histórias e personagens no *noir*. Ao longo dos quatro anos, pude mergulhar em um universo rico, que dialogou de formas diferentes com as mudanças que ocorriam na sociedade estadunidense durante as duas décadas do movimento. Assim como refletiu também nas mudanças do próprio Sistema de Estúdios, que chegou ao fim no final da década de 1950. O detetive particular e a *femme fatale* fazem parte de um universo cinematográfico que possui uma constelação de personagens vivenciando a cidade (principalmente) e o crime de formas diversas.

De acordo com o interesse principal da tese, que era a discussão das masculinidades, o *noir* também é fascinante por dialogar com um ideal de masculinidade muito característico da própria história dos Estados Unidos. O que não somente proporcionou uma discussão de que os homens do *noir* fazem parte de narrativas presentes no cinema do século XX, assim como essas masculinidades continuaram/continuam aparecendo com novas roupagens.

Entendo que a atualidade das discussões aqui propostas se deve à importância dos debates feministas para a análise das imagens, assim como das possíveis relações que se podem estabelecer entre cinema, narrativas nacionais e gêneros. Minha ideia para a escolha do tema da tese surgiu assistindo a produções contemporâneas, sejam filmes ou séries para a televisão, e identificando esse olhar para o passado, que envolvia questões estéticas e temáticas. Principalmente em produções policiais e *thrillers*, encontramos personagens recorrentes do período, que remetem a visões de mundo e comportamentos, reproduzindo, inclusive, ideais normativos de gêneros, tanto para homens, como para mulheres.

De forma geral, no cinema estadunidense, outra questão identificada é a contínua menção a elementos como “valores democráticos”, “liberdade”, “sonho americano” e, em alguns casos, relacionados diretamente aos “Pais Fundadores”. São filmes que, às vezes, não têm relação direta com a guerra ou temas políticos, demonstrando que existe uma reafirmação de certas imagens sobre o que é (e o que supostamente representa) a nação Estados Unidos. Isso me fez querer entender melhor o significado dessas palavras, assim como sobre o significado e o peso histórico desse sentimento sobre o país e elementos que integram significativamente a nação estadunidense. Entendo que minha tese não é somente uma forma de chamar atenção apenas para o cinema *noir*, mas ao cinema estadunidense, inclusive o atual, para que possamos contextualizar quaisquer produções audiovisuais com a maneira como dialogam com a sociedade.

Uma questão relevante a ser pontuada é uma dificuldade que encontrei para a execução da pesquisa. Mais do que encontrar material fílmico para análise, foi a bibliografia, que em quase sua totalidade não existe traduzida no Brasil, seja sobre cinema *noir* ou debates feministas relativos ao audiovisual. Isso me fez pensar que esses são campos ainda insipientes no país, reafirmando em mim a necessidade de pesquisar tal tema. Em um mundo rodeado por imagens, que produzem um impacto real na vida das pessoas, entendo como urgentes tais debates, principalmente no que se refere às representações de gênero. Quando paramos para analisar as imagens ao nosso redor, a maneira como as narrativas são estruturadas, como os personagens são enquadrados e iluminados, isso possibilita a ampliação do entendimento dos discursos visuais, suas potências e reverberações.

Por fim, a tese também serve como um convite para que quem já assistiu revise certas obras, e os que não conhecem o cinema *noir*, tenham vontade de adentrar num mundo fascinante. Aprofundar conhecimentos sobre o cinema *noir* me permitiu também conhecer melhor o cinema estadunidense, entendendo a exploração de certos temas, preocupações temáticas e narrativas, construção de personagens etc. Como resultado, concretizei um

mergulho nos modos de vida de parte da sociedade do período, em como imaginava certas problemáticas presentes num cotidiano impactado pela guerra.

Neste sentido, considero necessário ressaltar não somente a importância de estudar as imagens, mas, principalmente, a de refletir sobre como elas afetam vidas reais, tanto positiva como negativamente. Seja por meio de afirmação de um discurso dominante, ou de apagamento de certas existências, compreender os discursos imagéticos, principalmente a partir do século XX, julgo fundamental. Considero que a análise histórica deve sempre ter o cuidado para não se tornar anacrônica, mas é importante questionarmos sempre elementos, assim como: ponto de vista adotado em filmes que representam sociedades que não a nossa, falta de diversidade, como as mulheres são representadas etc.

Investigar tais questões nos permite entender a complexidade que envolve os diálogos entre cinema e sociedade. As respostas são diferentes para cada contexto, e respondem a vontades diversas, tanto de querer afirmar ou subverter certas noções sobre a sociedade do período. O intrigante está em perceber essa diversidade, da relação do cinema com seu país de produção e sua história, e a própria situação histórica do país no momento e de como este se coloca frente a questões internas e globais.

Essas questões somente serão respondidas se pararmos atentamente e percebermos que nunca é “só um filme”. Investigar a ficção pode nos proporcionar viagens pelo imaginário de uma sociedade, o que só é possível se levarmos a sério as inúmeras maneiras encontradas pelas pessoas para abordar as questões que sempre são relevantes para as sociedades em foco. Numa proposta de investigação comprometida com seu objeto, no caso a ficção, neste caso cinematográfica, não há espaço para preconceitos, seja com gêneros e/ou autores, pois toda expressão é válida e dialoga com seu contexto de alguma forma.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, Megan E. **The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hardboiled Fiction and Film Noir**. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

ABBOTT, Megan E. **Megan Abbott on the Difference between Hardboiled and Noir** In LitHub, June 26, 2018. Disponível em: <https://lithub.com/megan-abbott-on-the-difference-between-hardboiled-and-noir/> Acesso: 20/06/2019.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História: a arte de inventar o passado. In ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **História: A arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALTON, John. **Painting with Light**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

ANDREW, Dudley. Film and History In HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guided to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

AVILA, Arthur Lima de. **E da Fronteira veio um Pioneiro: a *frontier thesis* de Frederick Jackson Turner**. Dissertação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2006.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Exércitos e guerra: uma brecha no coração do modelo viril? In COURTINE, Jean- Jacques (Ed.). **História da Virilidade – 3. A Virilidade em Crise? XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela In COURTINE, Jean-Jacques (Ed.). **História da Virilidade – 3. A Virilidade em Crise? XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In BARROS, José d'Assunção; NÓVOA, Jorge. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se Nasce Viril, torna-se viril In COURTINE, Jean- Jacques (Ed.). **História da Virilidade – 3. A Virilidade em Crise? XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAZIN, Andre. Morte de Humphrey Bogart In BAZIN, Andre. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELTON, John. American Cinema and Film History In HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guided to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

BENJAMIN, Walter. O Flaneur In BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America**. Rowman & Littlefield Publishers, Inc: Lanham, 2006.

BISEN, Sheri Chinen. **Blackout: World War II and the Origins of Film Noir**. The John Hopkins University Press; Baltimore, 2005.

BHABHA, Homi. Introduction: narrating the nation In BHABHA, Homi (edited by). **Nation and Narration**. London and New York. Routledge, 2000.

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna In BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **A Panorama of American Film Noir (1941-1953)**. San Francisco: City Light Books, 2002.

BORDWELL, David. **Reiventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BUSS, Robin. **French Film Noir**. London: Maryon Boaye Publishers LTD, 2001.

BUTIN, John. **Los Angeles Noir: The Struggle for the Soul of America's Most Seductive City**. London: Orion Books, 2014.

BUTLER, David. **Jazz Noir: Listening to music from Phantom Lady to The Last Seduction**. Praeger Publishers: London, 2002.

BUTLER, Jeremy G. The star system and Hollywood In HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guided to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

BUTLER, Judith. **Critically Queer** In GLQ, Vol.1, pp-32, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?** In Cad. Pagu [online]. 2003, n.21, pp.219-260.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão In MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

CANTOR, Paul A. Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's Detour In CONARD, Mark T. (edited by). *Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis In NOVAES, Adauto (org.). **A Crise do Estado-Nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHANDLER, Raymond. The Big Sleep In CHANDLER, Raymond. **The Big Sleep and Other Novels**. Penguin classics: London, 2000.

CHANDLER, Raymond. Introduction In **Trouble is My Business**. New York: Vintage Books, 1992.

CHANDLER, Raymond. The Simple Art of Murder In CHANDLER, Raymond. **The Simple Art of Murder**. New York: Vintage Books, 1988.

CHARTIER, Jean-Pierre. Americans also make film noir In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader 2**. New York: Limelight Editions, 1999

CHOPRA-GANT, Mike. **Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir**. London and New York, 2006.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 2015.

COONTZ, Stephanie. **The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap**. New York: Basic Books, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução – Impossível virilidade In COURTINE, Jean- Jacques (Ed.). **História da Virilidade – 3. A Virilidade em Crise? XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COUSINS, Marc. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRENSHAW, Kimberle. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color** In *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299.

DEBLANCO, Andrew. **The Real American Dream: A Meditation on Hope**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

DIXON, Wheeler Winston. **Film Noir and the Cinema of Paranoia**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

DUNCAN, Paul. **Noir Fiction: Dark Highways**. UK: Pocket Essentials, 2003.

DUNCAN, Paul. **Film Noir: The Maltese Falcon, Double Indemnity and More**. UK: Pocket Essentials, 2015.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURGNAT, Raymond. Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 2006.

DYER, Richard. **White**. London and New York: Routledge, 1997.

DYER, Richard. Postscript: Queer and Women in Film Noir In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 1998.

DYER, Richard. Resistance Through Charisma: Rita Hayworth in Gilda In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 1998.

DYER, Richard. Queer Noir In DYER, Richard. **The Culture of Queers**. New York and London: Routledge, 2002.

EISNER, Lotte H. **A Teia Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ELHSTAIN, Jean Bethke. **Women and War**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

ELLIS, Joseph. The Generation In ELLIS, Joseph. **Founding Brothers**. New York: Vintage Books, 2000.

FANTON, Marcos; MAIA, Tatiana Vargas. **O significado do 4 de julho para o negro, de Frederick Douglas** In Civitas, Porto Alegre, v.17, n.2, e27-e59, maio-ago, 2017.

FAUSTO-STERLING, Anne. **Dualismos em Duelo** In Cadernos Pagu (17/18), 2001/02.

FERNANDES, Luís Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. Os EUA no século XIX In KARNAL, Leandro (et al.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLUCK, Winfried. Crime, Guilt, and Subjectivity in “Film Noir” In Amerikastudien / American Studies, Vol., 46, No. 3, Popular Culture, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1:A Vontade Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FRANK, Nino. A new kind of police drama: the criminal adventure In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader 2**. New York: Limelight Editions, 1999.

FRENCH, Philippe. **From Nighthawks to the shadows of film noir** In The Guardian, 25 de abril, 2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art>  
Acesso: 10/05/2019

GOMERY, Douglas. Hollywood as industry In HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guided to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

GUNNING, Tom. O Retrato do Corpo Humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HAGOPIAN, Kevin. “How You Fixed for Red Points?”: Anecdote and the World War II Home Front in *The Big Sleep* (1946) In SILVER, Alain; URSINI, James (edited by). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight Editions, 2004.

HALBERSTAM, Judith. Queer Temporality and Postmodern Geographies In HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place**. New York and London: New York University Press, 2005.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HAMMETT, Dashiell. **The Maltese Falcon**. London: Orion, 2010.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência In COURTINE, Jean-Jacques (Ed.). **História da Virilidade – 3. A Virilidade em Crise? XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HARRIS, Mark. **Cinco Voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

HARVEY, Sylvia. Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 2007.

HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape: the treatment of Women in the Movies**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. London and New York: Routledge, 2001

HOBSBAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780. Programa, Mito e Realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOOKS, Bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. New York: Washington Square Press, 2004.

HUTCHING, Peter. Film Noir and Horror In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

ISER, Wolfgang. Atos de Fingir In ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAKOBSEN, Janet. **Queer is? Queer Does? Normativity and the Problem of Resistance** In GLQ 4:4, Duke University Press, 1998.

JAMESON, Fredric. **Shill Game** In JAMESON, Fredric. **Raymond Chandler: The Detection of Totality**. London & New York: Verso, 2016.

JARVIER, Ian. **Knowledge, Morality, and Tragedy in The Killers and Out of the Past** CONARD, Mark T. (edited by). **Philosophy of Film Noir**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.

JILLSON, Call. **Pursuing the American Dream: Opportunity and Exclusion over Four Centuries**. Kansas: University Press of Kansas, 2004.

KAPLAN, E. Ann. Introduction to 1978 edition In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 2007.

KAPLAN, E. Ann. The 'Dark Continent' of Film Noir: Race, Displacement and Metaphor in Tourneur's *Cat People* (1942) and Welles's *The Lady From Shanghai* (1947) in KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 2007.

KAPLAN, E. Ann. **O olhar é masculino?** In KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera**. Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

KARNAL, Leandro. **A Formação da Nação** In KARNAL, Leandro (et al.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2015.

KATZ, Johnatan. **A Invenção da Heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KEATING, Patrick. **Out of the Sadows: Noir Lighting and Hollywood Cinematography** In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

KENDI, Ibram X. **Stamped From the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America**. New York: Nation Books, 2016.

KIMMEL, Michael. **Angry White Man: American masculinity at the end of an era**. New York: Nation Books, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological History of the German film**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1966.

KRUTNIK, Frank. **In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity**. Routledge: London and New York, 1991.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAVANDIER, Yves. **A Dramartugia: a arte da narrativa**. França: Le Clown & l'Enfant, 2013.

LEWIS, Jon. **American Film: A History**. New York and London: W. W. Norton & Company, 2008.

LIGHT, Andrew; CHALOUPKA, William. Angry white men: right exclusionary nationalism and left identity politics In MAYER, Tamar (edited by). **Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation**. London and New York: Routledge, 2002.

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

MAYER, Tamar. Gender ironies of nationalism: setting the stage In MAYER, Tamar (edited by). **Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation**. London and New York: Routledge, 2002.

MCCABE, Janet. **Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema (Short Cuts)**. Wallflower Press: New York, 2004.

MISSE, Michel. **Chandler no Cinema Noir: algumas reflexões sobre “A simples arte de matar”** In Sociologias, Porto Alegre, ano 15, n 34, set/dez. 2013, p. 140-154.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É realizações, 2014.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro In Capelato, Maria Helena; Morettin, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.

MULLER, Eddie. **Dark City: The Lost World of Film Noir**. London: Titan Books, 1998.

MULLER, Eddie. **Darkness in the Den** In Noir City, Vol.11, No.2. Fall 2016

NAREMORE, James. **More Than Night: Film Noir in its contexts**. University of Califórnia Press: Berkeley, Los Angeles, Londres, 2008.

NAREMORE, James. A Season in Hell or the Snows of Yesteryear? In BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **A Panorama of American Film Noir (1941-1953)**. San Francisco: City Light Books, 2002.

OLIVER, Kelly; TRIGO, Benigno. **Noir Anxiety**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

**Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.

PAINTER, Neil Irvin. **The History of White People**. New York and London: W.W. Norton & Company, 2011.

PALMER, R. Barton. "Lounge Time" Reconsidered: Spatial Discontinuity and Temporal Contingency in *Out of The Past* (1947) In SILVER, Alain; URSINI, James (edited by). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight Editions, 2004.

PALMER, R. Barton. The Divided Self and the Dark City: Film Noir and Liminality In *sympleke*, Vol.15, No. 1/2. *Cinema Without Border* (2007). pp.66-79

PALMER, R. Barton. Borderings: The Film Noir Semi-Documentary In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

PERROT, Michele. Público, Privado e Relações entre os sexos In PERROT, Michele. **As Mulheres ou os silêncios da História**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PLACE, Janey; LOWELL, PETERSON. Some Visual Motifs of Film Noir In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 2006.

PLACE, Janey. Women in Film Noir In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 2007.

POE, Edgar Allan. O Homem da Multidão In POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POMERANCE, Murray. The Climb and the Chase: Film Noir and the Urban Scene – Representations of the City in Three Classic Noirs In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

PORFIRIO, Robert. The Strange Case of Film Noir In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

PORTER, Joseph C. **The End of the Trail: The American West of Dashiell Hammett and Raymond Chandler** In *The Western Historical Quarterly*, Vol. 6, No. 4 (Oct., 1975), pp. 411-424.

PURDY, Sean. O Século Americano In KARNAL, Leandro (et al.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2015.

QUINSANI, Rafael. **A revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico**. Tese, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2015.

RAPHAEL, Ray. **Mitos Sobre a Fundação dos Estados Unidos: A Verdadeira História da Independência Norte-Americana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

REIMÃO, Sandra Lucia. **O que é Romance Policial?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality In GELPI, Barbara Charlesworth; GELPI, Albert (edited by). **Adrienne Rich's Poetry and Prose**. New York and London: W. W. Norton & Company, 1993.

RYALL, Tom. Film, American Painting and Photography: Questions of Influence In In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex In LEWIN, Ellen (edited by). **Feminist Anthropology: A Reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in Movies**. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAMUEL, Lawrence R. **The American Dream: A Cultural History**. New York: Syracuse University Press, 2012.

SARRIS, Andrew. Note on the Auteur Theory in 1962 In BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (edited by). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York / Oxford: Oxford University Press, 1999.

SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. **Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust: American Cinema in the 1940s**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999.

SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era**. New York: Metropolitan Books, 1996.

SCHATZ, Thomas. Film Genre and the Genre in Film In BRANDY, Leo; COHEN, Marshall (edited by). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1999.

SCHEARER, Lloyd. Crime certainly pays on the screen In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader 2**. New York: Limelight Editions, 1999.

SCHICKEL, Richard. **Double Indemnity**. London: Palgrave Macmillan, 2014.

SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 2006

SEDWICK, Eve. **A Epistemologia do Armário** In Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVER, Alain. Introduction In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader**. New York: Limelight Editions, 2006.

SILVER, Alain. Introduction In SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir Reader 2**. New York: Limelight Editions, 1999.

SKLAR, Robert. **City Boys: Cagney, Bogart, Garfield**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America**. New York: University of Oklahoma Press, 1992.

SOBRAL, Felipe. **Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

SORLIN, Pierre. **The Film in History: Restaging The Past**. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

STABLES, Kate. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing Femme Fatale in 90s Cinema In KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women In Film Noir**. London: BFI Publishing, 2007.

THOMSON, David. **The Big Sleep**. London: Palmgrave Macmillan, 2012.

TURNER, Frederick Jackson. The Significance of the Frontier in American History In TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in American History**. New York: Henry Holt and Company, 1921.

TASKER, Yvonne. Women in Film Noir In SPICER, Andrew; HANSON, Helen (edited by). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

TELOTTE, J.P. Noir Narration In ORR, John; TAXIDOU, Olga (Ed.). **Postwar Cinema and Modernity: A Film Reader**. Edinburg University Press: Edinburgh, 2000.

TURNER, Graeme. **Film as Social Practice**. London and New York: Routledge, 1999.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema In CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

WALL, Diana diZerega, **The Archeology of Gender: Separating the Spheres of Urban America**. New York and London: Plenum Press, 1994.

WILDER, Billy. Interview by Robert Porfirio In POFIRIO, Robert; SILVER, Alain; URSINI, James (edited by). **Film Noir Reader 3: Interviews with filmmakers of the classic noir period**. New York: Limelight Editions, 2002.

WITTIG, Monique. The Straight Mind in **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon Press, 1992.

WOOD, Gordon S. **A Revolução Americana**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

YUVAL-DAVIS, Nira. **Gender and Nation**: London: Sage Publications Ltd., 2008.

**FILMOGRAFIA**

- À Beira do Abismo (*The Big Sleep*). Dir. Howard Hawks. Warner Bros., 1946.
- A Fool There Was*. Dir. Frank Powell. Fox Film Corporation, 1915.
- Agora Seremos Felizes (*Meet Me in St. Louis*). Dir. Vincente Minnelli. MGM, 1944
- Almas Perversas (*Scarlet Street*). Dir. Fritz Lang. Universal Pictures, 1945.
- Alma em Suplício (*Mildred Pierce*). Dir. Michael Curtiz. Warner Bros., 1945.
- Amar Foi Minha Ruína (*Leave Her to Heaven*). Dir. John M. Stahl. 20th Century Fox, 1945
- Assassinos (*The Killers*). Dir. Robert Siodmak. Universal / Mark Hellinger Productions, 1946.
- Até a Vista, Querida (*Murder, My Sweet*). Dir. Edward Dmytryk. RKO, 1944.
- Ato de Violência (*Act of Violence*). Dir. Fred Zinnemann, 1949.
- Uma Aventura na Noite (*Somewhere in the Night*). Dir. Joseph L. Mankiewicz. 20th Century Fox, 1946.
- Aurora (*Sunrise: A Song of Two Humans*). Dir. F.W. Murnau. Fox Film Corporation. 1927.
- Caminho da Tentação (*Pitfall*). Dir. André de Toth. Regal Films, 1948.
- A Casa da Rua 92 (*The House on 92nd Street*). Dir. Henry Hathaway. 20th Century Fox, 1945.
- Cidade Nua (*The Naked City*). Dir. Jules Dassin. Hellinger Productions / Universal Pictures, 1948.
- A Cidade que não Dorme (*City That Never Sleeps*). Dir. John H. Auer. Republic Pictures, 1953.
- A Confissão de Telma (*The File on Thelma Jordan*). Dir. Robert Siodmak. Wallis-Hazen, 1949
- Crepúsculo dos Deuses (*Sunset Boulevard*). Dir. Billy Wilder. Paramount, 1950.
- Os Corruptos (*The Big Heat*). Dir. Fritz Lang. Columbia Pictures, 1953.
- A Curva do Destino (*Detour*). Dir. Edgar G. Ulmer. Producers Releasing Corporation, 1945.
- A Dália Azul (*The Blue Dahlia*). Dir. George Marshall. Paramount, 1946.

A Dama de Shangai (*The Lady from Shanghai*). Dir. Orson Welles. Columbia Pictures / Mercury Productions, 1947.

Desde que Partistes (*Since You Went Away*). Dir. John Cromwell. Selznick Internacional Pictures, 1944.

Destino Bate à Porta (*The Postman Always Rings Twice*). Dir. Tay Garnett. MGM, 1946.

E o Vento Levou (*Gone With the Wind*). Dir. Victor Fleming. Warners Bros., 1939.

Envolto nas Sombras (*The Dark Corner*). Dir. Henry Hathaway. 20th Century Fox, 1946.

O Falcão Maltês (*The Maltese Falcon*). Dir. John Huston. Warner Bros., 1941.

Festim Diabólico (*Rope*). Dir. Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1948.

Felicidade Não se Compra (*It's a Wonderful Life*). Dir. Frank Capra. Liberty Films, 1946.

A Força do Mal (*Force of Evil*). Dir. Abraham Polonsky. Enterprise Productions / Robert Pictures inc, 1948.

Fuga do Passado (*Out of the Past*). Dir. Jacques Tourneur. RKO, 1947.

O Gabinete do Doutor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). Dir. Robert Wiene. UFA, 1919.

Gilda (*Gilda*). Dir. Charles Vidor. Columbia Pictures, 1946.

O Homem que Matou Facínora (*The Man Whot Shot Liverty Valance*). Dir. John Ford. John Ford Porudctions, 1962.

Império do Crime (*The Big Combo*). Joseph H. Lewis. Security Pictures / Theodora Productions, 1955.

O Invencível (*Champion*). Dir. Mark Robson. Kramer Productions, 1949.

Justiça Injusta (*Try and Get Me*). Dir. Cy Endfield. Robert Stillman Productions, 1950.

O Justiceiro (*Boomerang!*). Dir. Elia Kazan. 20th Century Fox, 1947.

*King Kong*. Dir. Merian C. Cooper. RKO, 1933.

Laura (*Laura*). Dir. Otto Preminger. 20th Century Fox, 1944.

*Let There Be Light*. Dir. John Huston. U.S. Army Pictorial Services, 1946

*Lumière*. Dir. Thierry Frémaux. Sortie d'Usine Productions / Centre National du Cinéma et de L'image Animée / Institut Lumière, 2016.

O Mágico de Oz (*The Wizard of Oz*). Dir. Victor Fleming. Warner Bros., 1939

- Marca da Maldade (*Touch of Evil*). Dir. Orson Welles. Universal Pictures, 1958.
- Os Melhores de Nossas Vidas (*The Best Years Of Our Lives*). Dir. William Wyller. Samuel Goldwyn Company, 1946.
- Metrópolis (*Metropolis*). Dir. Fritz Lang. UFA, 1927.
- Moeda Falsa (*T-Men*). Dir. Anthony Mann. Edward Small Productions / Bryan Foy Productions, 1947.
- A Morte Num Beijo (*Kiss Me Deadly*). Dir. Robert Aldrich. Parklane Pictures Inn Security Pictures / Theodora Productions, 1955.
- A Mulher Faz o Homem (*Mr. Smith goes to Washington*). Dir. Frank Capra. Columbia Pictures Corporation, 1939.
- Muro das Trevas (*High Wall*). Dir. Curtis Bernhardt. MGM, 1947.
- Pacto de Sangue (*Double Indemnity*). Dir. Billy Wilder. Paramount, 1944.
- Pacto Sinistro (*Strangers on a Train*). Dir. Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1953.
- Pecado Sem Mácula (*Side Street*). Dir. Anthony Mann. MGM, 1949.
- Por Amor Também se Mata (*He Ran All The Way*). Dir. John Berry. Robert Pictures Inc., 1951.
- Quem Matou Vicki?. (*I Wake Up Screaming*). Dir. Stuart Heisler. Paramount, 1942.
- Rancor (*Crossfire*). Dir. Edward Dmytryk. RKO, 1947.
- Relíquia Macabra (*The Maltese Falcon*). Dir. John Huston. Warner Bros., 1941.
- Rebecca, a Mulher Inesquecível (*Rebecca*). Dir. Alfred Hitchcock. Selznick International Pictures, 1940.
- Rosa da Esperança (*Mrs. Minniver*). Dir. William Wyller. MGM, 1942.
- O Sádico Selvagem (*The Lineup*). Dir. Don Siegel. Pajemer Productions, 1958.
- Sangue da Pantera (*Cat People*). Dir. Jacques Tourneur. RKO, 1942.
- A Sétima Vítima (*The Seventh Victim*). Dir. Mark Robson. RKO, 1943.
- O Solar das Almas Perdidas (*The Uninvited*). Dir. Lewis Allen. Paramount Pictures, 1944.
- Sombras do Mal (*Nigh and the City*). Dir. Jules Dassin. 20th Century Fox, 1950.
- O Tempo Não Apaga (*The Strange Love of Martha Ivers*). Dir. Lewis Milestone. Hal

Productions, 1946.

Tensão (*Tension*). Dir. John Berry. MGM, 1949.

Veludo Azul (*Blue Velvet*). Dir. David Lynch. De Laurentis Entertainment Group, 1986.

Zumbi, A Legião dos Mortos (*White Zombie*). Dir. Victor Halperin. Victor & Edward Halperin Productions, 1932.

## ANEXO I

	<b>Título em português</b>	<b>Título Original</b>	<b>Estúdio / Produtora</b>	<b>Diretor</b>
<b>1941</b>	O Falcão Maltês	<i>The Maltese Falcon</i>	Warner Bros.	John Huston
<b>1942</b>	Capitulou Sorrindo	<i>The Glass Key</i>	Paramount	Stuart Heisler
	Quem Matou Vicki?	<i>I Wake Up Screaming</i>	20th Century Fox	Bruce Humberstone
	Alma Torturada	<i>This Gun For Hire</i>	Paramount	Frank Tuttle
<b>1943</b>				
<b>1944</b>	Pacto de Sangue	<i>Double Indemnity</i>	Paramount	Billy Wilder
	Laura	<i>Laura</i>	20th Century Fox	Otto Preminger
	Um Retrato de Mulher	<i>The Woman in the Window</i>	Christie Company / International Pictures	Fritz Lang
	Até a Vista, Querida	<i>Murder, My Sweet</i>	RKO	Edward Dmytryk
	A Dama Fantasma	<i>Phantom Lady</i>	Universal Pictures	Robert Siodmak
<b>1945</b>	Almas Perversas	<i>Scarlet Street</i>	Universal Pictures	Fritz Lang
	Alma em Suplício	<i>Mildred Pierce</i>	Warner Bros.	Michael Curtiz
	Apology for Murder	<i>Apology for Murder</i>	Sigmund Neufeld Productions	Sam Newfield
	Amar Foi Minha Ruína	<i>Leave Her to Heaven</i>	20th Century Fox Producers Releasing Corporation	John M. Stahl
	A Curva do Destino	<i>Detour</i>	Edgar G. Ulmer	Edgar G. Ulmer
	Trágico Álibi	<i>My Name is Julia Ross</i>	Columbia Pictures	Joseph H. Lewis
<b>1946</b>	Gilda	<i>Gilda</i>	Columbia Pictures	Charles Vidor
	Destino Bate à Porta	<i>The Postman Always Rings Twice</i>	MGM	Tay Garnett
	À Beira do Abismo	<i>The Big Sleep</i>	Warner Bros.	Howard Hawks
	Envolto nas Sombras	<i>The Dark Corner</i>	20th Century Fox	Henry Hathaway
	Silêncio nas Trevas	<i>The Spiral Staircase</i>	RKO Bernhard-Brandt Productions	Robert Siodmak
	A Mulher Dillinger	<i>Decoy</i>	Jack Bernhard	Jack Bernhard
	Uma Aventura na Noite	<i>Somewhere in the Night</i>	20th Century Fox Universal / Mark Hellinger Productions	Joseph L. Mankiewicz
	Assassinos	<i>The Killers</i>	Robert Siodmak	Robert Siodmak
	A Dália Azul	<i>The Blue Dahlia</i>	Paramount	George Marshall
		<i>The Lady from Shanghai</i>	Columbia Pictures / Mercury Productions	Orson Welles
<b>1947</b>	A Dama de Shangai	<i>Shanghai</i>	Orson Welles	Orson Welles
	A Moeda Trágica	<i>The Brasher Doubloon</i>	20th Century Fox Larry Darmour Productions	John Brahm
	Satã Passeia a Noite	<i>So Dark The Night</i>	Joseph H. Lewis	Joseph H. Lewis
	O Beijo da Morte	<i>Kiss of Death</i>	20th Century Fox Mark Hellinger Productions	Henry Hathaway
	Brutalidade	<i>Brute Force</i>	Jules Dassin	Jules Dassin
	Fuga do Passado	<i>Out of the Past</i>	RKO Edward Small Productions / Bryan Foy Produc.	Jacques Tourneur
	Moeda Falsa	<i>T-Men</i>	Anthony Mann	Anthony Mann
	Estranha Fascinação	<i>I Walk Alone</i>	Hal Wallis Production	Byron Haskin
	Do Lobo Brotou uma Flor	<i>Ride the Pink Horse</i>	Universal International Pictures	Robert Montgomery
	Sem Sombras de Suspeita	<i>The Unsuspected</i>	Warner / Michael Curtiz Productions	Michael Curtiz
	Rancor	<i>Crossfire</i>	RKO	Edward Dmytryk

	Corpo e Alma	<i>Body and Soul</i>	Enterprise Productions	Robert Rossen
	A Dama do Lago	<i>Lady in the Lake</i>	MGM	Robert Montgomery
	Mulher Desejada	<i>The Woman on the Beach</i>	RKO	Jean Renoir
	O Justiceiro	<i>Boomerang!</i>	20th Century Fox	Elia Kazan
<b>1948</b>	Uma Vida Marcada	<i>Cry of the City</i>	20th Century Fox Enterprise Productions	Robert Siodmak
	A Força do Mal	<i>Force of Evil</i>	/ Robert Pictures inc.	Abraham Polonsky
	Caminho da Tentação	<i>Pitfall</i>	Regal Films	André de Toth
	A Cicatriz	<i>The Scar</i>	Bryan Foy Productions	Steve Sekely
	Demônio da Noite	<i>He Walked By Night</i>	Bryan Foy Productions	Alfred L. Werker
	Ao Cair da Noite	<i>Moonrise</i>	Republic Pictures Hellinger Productions /	Frank Borzage
	Cidade Nua	<i>The Naked City</i>	Universal Pictures	Jules Dassin
	A Taverna do Caminho	<i>Road House</i>	20th Century Fox Edward Small	Jean Negulesco
	Entre Dois Fogos	<i>Raw Deal</i>	Productions	Anthony Mann
<b>1949</b>	Ato Violência	<i>Act of Violence</i>	MGM	Fred Zinnemann
	Com as Horas		Harry Popkin	
	Contadas	<i>D.O.A.</i>	Productions	Rudolphe Maté
	Pecado sem Mácula	<i>Side Street</i>	MGM	Anthony Mann
	Alma em Sombras	<i>The Clay Pigeon</i>	RKO	Richard Fleischer
	A Confissão de Thelma	<i>The File on Thelma Jordon</i>	Wallis-Hazen	Robert Siodmak
	Sangue do Meu Sangue	<i>House of Strangers</i>	20th Century Fox Walter Wanger	Joseph L. Mankiewicz
	Na Teia do Destino	<i>The Reckless Moment</i>	Productions	Max Ophuls
	Coração Prisioneiro	<i>Caught</i>	Enterprise Productions Screen Plays / Stanley	Max Ophuls
	O Invencível	<i>Champion</i>	Kramer Productions	Mark Robson
	Mercado Humano	<i>Border Incident</i>	MGM	Anthony Mann
	Tensão	<i>Tension</i>	MGM	John Berry
	Cais da Maldição	<i>The Big Steal</i>	RKO	Don Siegel
<b>1950</b>	Mortalmente Perigosa	<i>Gun Crazy</i>	King Brothers Production	Joseph H. Lewis
	O Segredo das Jóias	<i>The Asphalt Jungle</i>	MGM	John Huston
	Pânico nas Ruas	<i>Panic in the Streets</i>	20th Century Fox RKO / Westwood	Elia Kazan
	Trágico Destino	<i>Where Danger Lives</i>	productions	John Farrow
	À Margem da Vida	<i>Caged</i>	Warner Bros.	John Cromwell
	Redenção Sangrenta	<i>The Breaking Point</i>	Warner Bros.	Michael Curtiz
	Império do Terror	<i>Armored Car Robbery</i>	RKO	Richard Fleischer
	Sombras da Noite	<i>Night and the City</i>	20th Century Fox Fidelity Pictures	Jules Dassin
	Na Noite do Crime	<i>Woman on the Run</i>	Corporation	Norman Foster
	O Amanhã que Não Virá	<i>Kiss Tomorrow Goodbye</i>	William Cagney Productions	Gordon Douglas
	A Noite de 23 de maio	<i>Mystery Street</i>	MGM	John Sturges
	Passos na Noite	<i>Where The Sidewalk Ends</i>	20th Century Fox Columbia Pictures /	Otto Preminger
	No Silêncio da Noite	<i>In a Lonely Place</i>	Santana Pictures Robert Stillman	Nicholas Ray
	Justiça Injusta	<i>Try and Get Me</i>	Productions	Cy Endfield
	Crepúsculo dos Deuses	<i>Sunset Boulevard</i>	Paramount	Billy Wilder
<b>1951</b>	Um Preço para cada Crime	<i>The Enforcer</i>	United States Pictures	Bretaigne Windust

	Conspiração Por Amor Também se Mata	<i>The Tall Target</i>	MGM	Anthony Mann
	Cinzas que Queimam O Cúmplice das Sombras	<i>He Ran All The Way</i>	Roberts Pictures Inc.	John Berry
	Os Quatro Desconhecidos	<i>On Dangerous Ground</i>	RKO	Nicholas Ray
<b>1952</b>	Rumo ao Inferno	<i>The Prowler</i>	Horizon Pictures / Eagle Productions	Joseph Losey
	Os Corruptos A Cidade que não Dorme	<i>Kansas City</i>	Associated Players and Production	Phil Karlson
	Cidade Tenebrosa	<i>Confidential</i>	RKO	Richard Fleischer
<b>1953</b>	O Mundo Odeia-Me Anjo do Mal	<i>The Narrow Margin</i>	RKO	Fritz Lang
	Rebelião no Presídio	<i>The Big Heat</i>	Columbia Pictures	Fritz Lang
<b>1955</b>	A Morte Num Beijo	<i>City That Never Sleeps</i>	Republic Pictures	John H. Auer
	Império do Crime A Morte Passou Por Perto	<i>Crime Wave</i>	Warner	André de Toth
	Cidade do Vício	<i>The Hitch-Hiker</i>	RKO	Ida Lupino
	Mensageiro do Diabo	<i>Pickup On South Street</i>	20th Century Fox Walter Wanger Productions	Samuel Fuller
<b>1954</b>	A Morte Num Beijo	<i>Riot in Cell Block 11</i>	20th Century Fox Walter Wanger Productions	Don Siegel
<b>1955</b>	Império do Crime A Morte Passou Por Perto	<i>Kiss Me Deadly</i>	Parklane Pictures Inn Security Pictures / Theodora Productions	Robert Aldrich
	Cidade do Vício	<i>The Big Combo</i>	Theodora Productions	Joseph H. Lewis
	Mensageiro do Diabo	<i>Killer's Kiss</i>	Minotaur Productions	Stanley Kubrick
	O Grande Golpe A Maleta Fatídica No Silêncio de uma Cidade	<i>The Phenix City Story</i>	Allied Artists Pictures	Phil Karlson
<b>1956</b>	Os Salteadores de Estrada	<i>The Night of the Hunter</i>	Paul Gregory Productions Harris-Kubrick Production	Charles Laughton
	Marca da Maldade Cilada Mortífera	<i>The Killing</i>	Production	Stanley Kubrick
	O Sádico Selvagem	<i>Nightfall</i>	Copa Productions	Jacques Tourneur
<b>1957</b>	Homens em Fúria	<i>While The City Sleeps</i>	RKO	Fritz Lang
<b>1958</b>	Homens em Fúria	<i>Plunder Road</i>	Regal Films	Hubert Cornfield
	Homens em Fúria	<i>Touch of Evil</i>	Universal Pictures	Orson Welles
	Homens em Fúria	<i>Murder By Contract</i>	Orbit Prodctions	Irving Lerner
	Homens em Fúria	<i>The Lineup</i>	Pajemer Productions	Don Siegel
<b>1959</b>	Homens em Fúria	<i>Odds Against Tomorrow</i>	HarBel Productions	Robert Wise



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)