



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

ARIANI DOS SANTOS FONTES

**“DOUBLE INDEMNITY”: UM ESTUDO SOBRE A FICÇÃO *NOIR* A PARTIR DE
UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA**

SÃO CRISTÓVÃO-SE
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

ARIANI DOS SANTOS FONTES

**“DOUBLE INDEMNITY”: UM ESTUDO SOBRE A FICÇÃO *NOIR* A PARTIR DE
UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito à Defesa de trabalho para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Linha de pesquisa: Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz.

SÃO CRISTÓVÃO-SE
2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

F683d Fontes, Ariani dos Santos.
 “Double Indemnity”: um estudo sobre a ficção *noir* a partir de uma
 perspectiva intersemiótica / Ariani dos Santos Fontes; orientador Carlos
 Eduardo Japiassú de Queiroz. - São Cristóvão, SE, 2023.
 105 f.

 Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade
 Federal de Sergipe, 2023.

 1. Cinema. 2. Filmes *noir*. 3. Cinema – Semiótica. 4. Cultura. 5. Gêneros
 cinematográficos. I. Queiroz, Carlos Eduardo Japiassú de, orient. II. Título.

CDU 791.31:81'22

ARIANI DOS SANTOS FONTES

**“DOUBLE INDEMNITY”: UM ESTUDO SOBRE A FICÇÃO NOIR A PARTIR DE
UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito à Defesa de trabalho para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Linha de pesquisa: Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

Banca de defesa aprovada em ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Presidente (Orientador)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
1º Examinador (Interno)

Profª. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
2ª Examinadora (Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu soberano Deus por toda luz de sabedoria e coragem que Ele imprimiu em minha vida. “Porque todas as coisas são dEle, e por Ele, e para Ele. Glória a Ele para sempre. Amém” (Romanos, 11:36).

Aos meus pais Iranildes e Aecio, cujo apoio foi essencial para a realização deste estudo, gostaria de expressar, aqui, a minha profunda gratidão. Mãe, a sua fé na busca pelo conhecimento foi o alicerce sobre o qual eu pude fundamentar a minha personalidade e o que me levou desde a tenra idade a ser íntima dos papéis e das palavras. Cada conquista minha é, em grande parte, fruto dos sacrifícios que a senhora compartilhou comigo. E, portanto, é plural, é nossa.

Ao meu namorado Félix, que tem o dom de transcender os dias difíceis com ternura e generosidade, agradeço por estar sempre por perto, em especial diante de meus desconcertos. “O amor é uma companhia. Já não sei andar só pelos caminhos, porque já não posso andar só” (Fernando Pessoa).

Ao meu orientador Carlos Eduardo “Japiassú” de Queiroz, agradeço por dividir comigo o entusiasmo pelo universo subversivo do *noir* desde os tempos das Sextas Literárias-Visuais, que resultou na Iniciação Científica (2017-2019). Cabe dizer que a nossa afinidade por esse tipo de ficção foi o que me colocou no caminho da pesquisa acadêmica e, por isso, serei eternamente grata.

Ao queridíssimo Fernando de Mendonça, que me inspira com sua sensibilidade e dedicação, minha gratidão por ter tornado esta jornada mais poética e repleta de devaneios. Estou ansiosa pelo Doutorado!

A Profa. Dra. Catarina Amorim (UFPE), uma fonte de inspiração para mim na área dos estudos de Cinema e Literatura, agradeço por ter aceitado fazer parte da minha banca, bem como por todas as suas indicações de leitura, que foram de grande ajuda para o meu texto.

A Aretha, uma fonte abundante de bondade e eficiência dentro do PPGCINE, agradeço por sua paciência em me auxiliar em tantos momentos burocráticos.

Ao Coordenador Renato Izidoro, que me inspira com sua entrega ao seu ofício, agradeço por ter sanado as minhas dúvidas quando o procurei.

A James, aquele com quem compartilhei o início de tudo, agradeço por ser um amigo tão doce e significativo.

A João, aquele com quem pude dividir boas risadas, certas angústias e ótimas sacadas acadêmicas, agradeço por sua bondade e parceria na ilustre Comissão de Comunicação (@ppgcine). Que a amizade perdure!

A Derick, aquele com quem compartilhei certas provações, agradeço por ter me feito rir e ser tão proativa com o SEIT. A sua dedicação é inspiradora!

A CAPES, fundação de extrema relevância para a pesquisa acadêmica brasileira, agradeço por seu apoio financeiro – que foi tão necessário para o desenvolvimento e para a conclusão deste trabalho.

*Certa vez, Hercule Poirot me ensinou, de maneira
bem expressiva, que o romance pode ser um
subproduto do crime.*

Agatha Christie, em “Os Crimes ABC”

FONTES, Ariani dos Santos. **“Double Indemnity”**: um estudo sobre a ficção *noir* a partir de uma perspectiva intersemiótica. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

Esta dissertação parte do texto literário como base para o diálogo da literatura com o cinema, ao apresentar, à luz dos pressupostos de Jakobson (2000), Ismail Xavier (2003), Susan Bassnett (2003), Julio Plaza (2010) e Linda Hutcheon (2013), um estudo comparativo entre os signos literário e cinematográfico, tendo em vista o processo de adaptação como uma (re)textualização criativa e autônoma entre mídias diferentes, por meio da análise de “Indenização em Dobro”, de James M. Cain, e de sua adaptação “Pacto de Sangue” (1944), dirigida por Billy Wilder, cujos títulos originais em inglês são homônimos – “Double Indemnity”. Para tanto, o trabalho organiza-se em quatro capítulos, discutindo questões diversas, porém, que se entrelaçam para a defesa de um mesmo ponto de vista, a saber, a ficção *noir*, enquanto um fenômeno cultural transgressor que carrega em seu cerne a intermedialidade. O primeiro capítulo traz uma breve exposição sobre a noção de gênero discursivo (BAKHTIN, 2010; TODOROV, 2018), seguida de um esclarecimento teórico a respeito do gênero policial, a começar por sua origem serializada em folhetins com Edgar Allan Poe, que fundou a escola de enigma (ALBUQUERQUE, 1979; GUBERN, 1988; BOILEAU-NARCEJAC, 1991; GIARDINELLI, 2013). Por conseguinte, discute-se o romance *noir* americano, enquanto uma subcategoria policial que surgiu nos Estados Unidos em revistas de emoção entre as décadas de 1920 e 1930, com as narrativas de crime protagonizadas, em um primeiro momento por detetives *hard-boiled*, como Samuel Spade, de Dashiell Hammet, e Philip Marlowe, de Raymond Chandler (MANDEL, 1988; SMITH, 2000; SCAGGS, 2005; FONTES, 2012). O segundo capítulo busca definir a estética-narrativa do *film noir*, considerando a sua fase clássica (1941-1958) e suas principais referências artísticas, a partir de estudos como os de A. C. Gomes de Mattos (2001), Fernando Mascarello (2006), Márcia Ortigosa (2010) e Silver e Ursini (2012). Ainda, nesse capítulo, realiza-se uma curta problematização sobre os arquétipos da *femme fatale* e do anti-herói, relacionando-os ao conceito de personagens-tipo (MASSAUD, 2015) e à performance de gênero (LAURETIS, 1994; KRUTNIK, 2001; KAPLAN, 2012). No terceiro capítulo, são apresentadas algumas questões que envolvem a literatura e o cinema, concebendo-as como formas representativas já consagradas e legitimadas. Em seguida, discute-se os conceitos de tradução intersemiótica e

adaptação, tratando de evidenciar a natureza impura da própria arte, baseando-se, em especial, para tal abordagem, em André Bazin (1991), que foi pioneiro em defender a intermedialidade, com ênfase para as mais variadas possibilidades artísticas advindas do diálogo entre o cinema e as demais artes. Desse modo, tem-se por último a análise dos objetos escolhidos, considerando que a adaptação fílmica de um texto literário, mesmo que seja de natureza secundária, é um produto novo e independente que deve ser compreendido como tal. Como conclusão, é possível perceber que a ficção *noir* resguarda valores sociais da cultura estadunidense da primeira metade do século XX, bem como estabelece uma relação de intimidade entre a narrativa verbal, o romance *noir*, e a narrativa fílmica, o *film noir*.

Palavras-chave: romance *noir*; film *noir*; tradução intersemiótica; adaptação; Double Indemnity.

FONTES, Ariani dos Santos. **“Double Indemnity”**: um estudo sobre a ficção *noir* a partir de uma perspectiva intersemiótica. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

ABSTRACT

This dissertation starts from the literary text as a basis for the dialogue between literature and cinema, by presenting, in the light of the assumptions of Jakobson (2000), Ismail Xavier (2003), Susan Bassnett (2003), Julio Plaza (2010) and Linda Hutcheon (2013), a comparative study between literary and cinematographic signs, considering the adaptation process as a creative and autonomous (re)textualization between different media, through the analysis of “Indenização em Dobro”, by James M. Cain, and its adaptation “Pacto de Sangue” (1944), directed by Billy Wilder, whose original titles in English are homonymous – “Double Indemnity”. For this purpose, the text is organized into four chapters, discussing different issues, however, which intertwine to defend the same point of view, namely, noir fiction, as a transgressive cultural phenomenon, which carries at its core the intermediality. To this end, the first chapter provides a brief exposition on the notion of discursive genre (BAKHTIN, 2010; TODOROV, 2018), followed by a theoretical clarification regarding the police genre, starting with its origin, serialized in serials, with Edgar Allan Poe, who founded the enigma school (ALBUQUERQUE, 1979; GUBERN, 1988; BOILEAU-NARCEJAC, 1991; GIARDINELLI, 2013). Therefore, the American noir novel is discussed, as a detective subcategory that emerged in the United States in emotion magazines between the 1920s and 1930s, with crime narratives carried out, at first by hard-boiled detectives such as Samuel Spade, by Dashiell Hammet, and Philip Marlowe, by Raymond Chandler (MANDEL, 1988; SMITH, 2000; SCAGGS, 2005; FONTES, 2012). The second chapter seeks to define the aesthetic-narrative of film noir, considering its classic phase (1941-1958) and its main artistic references, based on studies such as those by A. C. Gomes de Mattos (2001), Fernando Mascarello (2006), Márcia Ortigosa (2010) and Silver and Ursini (2012). Still, in this chapter, there is a short questioning about the archetypes of the femme fatale and the anti-hero, relating them to the concept of type-characters (MASSAUD, 2015) and gender performance (LAURETIS, 1994; KRUTNIK, 2001; KAPLAN, 2012). In the third chapter, some issues involving literature and cinema are presented, conceiving them as already consecrated and legitimized representative forms. Then, the concepts of intersemiotic translation and adaptation are discussed, trying to highlight the impure nature of art itself, based, in

particular, for such an approach, on André Bazin (1991), who was a pioneer in defending intermediality, emphasizing the most varied artistic possibilities arising from the dialogue between cinema and the other arts. Thus, finally, there is the analysis of the chosen objects, considering that the film adaptation of a literary text, even if it is of a secondary nature, is a new and independent product, which must be understood as such. In conclusion, it is possible to see that noir fiction safeguards social values of American culture in the first half of the 20th century, as well as establishing an intimate relationship between verbal narrative, noir novel, and filmic narrative, film noir.

Keywords: roman *noir*; film *noir*; intersemiotic translation; adaptation; Double Indemnity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - O GÊNERO POLICIAL: DE C. AUGUSTE DUPIN A SAM SPADE..	22
1.1 ANTES DE TUDO: A NOÇÃO DE GÊNERO DISCURSIVO	22
1.2 SOBRE O ROMANCE POLICIAL: GÊNESE E INFLUÊNCIAS	26
1.3 ROMANCE <i>NOIR</i> : O USO TRANSGRESSOR DO GÊNERO POLICIAL.....	35
CAPÍTULO 2 - FILM NOIR: A TRANSGRESSÃO CHEGA AO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO	44
2.1 SOBRE O <i>FILM NOIR</i> : UM PANORAMA GERAL	44
2.2 UMA ARTE SOB INFLUÊNCIAS	58
2.2.1 <i>Expressionismo alemão</i>	58
2.2.2 <i>Cinema gótico americano</i>	60
2.3 UMA BREVE CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS-TIPO	61
2.3.1 <i>A subversiva mulher fatal e o anti-herói solitário</i>	61
CAPÍTULO 3 - DO TEXTOS ÀS TELAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E ADAPTAÇÃO.....	69
3.1 A LONGÍNQUA RELAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA	69
3.2 ESTUDOS: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	73
CAPÍTULO 4 - DOS TEXTOS ÀS TELAS: “DOUBLE INDEMNITY”	80
4.1 ANÁLISE DE “INDENIZAÇÃO EM DOBRO” E “PACTO DE SANGUE”	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	94
FILMOGRAFIA.....	104

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da revista Black Mask, edição de 1929, com a 1ª Parte serializada de “O Falcão Maltês”	38
Figura 2 - Pintura barroca “Judite decapitando Holofernes” (1620-1621).....	49
Figura 3 - “Um Retrato de Mulher” (Fritz Lang, 1944)	51
Figura 4 - “A Dama de Shanghai” (Orson Welles, 1947)	51
Figura 5 - “Almas Perversas”, Fritz Lang, 1945	54
Figura 6 - “Laura”, Otto Preminger, 1944.....	56
Figura 7 - “Trágico Álibi”, Joseph H. Lewis, 1945.....	56
Figura 8 - “Pacto Sinistro”, Alfred Hitchcock, 1945.....	57
Figura 9 - “A Dama de Shanghai”, Orson Welles, 1945	57
Figura 10 - “O Golem: Como Ele Veio ao Mundo”, Paul Wegener, 1920	59
Figura 11 - Capa da “Liberty Magazine”, edição de 1936, com a 1ª parte serializada de “Indenização em Dobro”	79
Figura 12 - Cartaz americano de “Pacto de Sangue” (1944)	80
Figura 13 - Fotogramas extraídos da sequência inicial de “Pacto de Sangue” (1944)	81
Figura 14 - Fotogramas extraídos da sequência em que Phyllis e Walter se encontram pela primeira vez	83
Figura 15 - Fotogramas sequenciais da cena em que Phyllis presencia a morte do marido.....	85
Figura 16 – Fotogramas extraídos das cenas em que se consumaram os finais trágicos de Phyllis e Walter.....	86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Os sete elementos narrativos que caracterizam a ficção <i>noir</i> (BORDE e CHAUMETON, 2002).....	81
--	----

INTRODUÇÃO

Em tudo que chamamos de arte existe uma qualidade de redenção.

Raymond Chandler, em “A Simples Arte de Matar”

Esta dissertação objetiva elaborar um estudo comparativo entre os signos literário e cinematográfico à luz das teorias propostas por Jakobson (2000), Susan Bassnett (2003), Julio Plaza (2010) e Linda Hutcheon (2013) sobre a tradução intersemiótica e o processo de adaptação. Esta escolha é um desdobramento de uma pesquisa de iniciação científica PIBIC/2018-2019 (COPEs/UFS), cujo propósito era empreender um estudo a respeito dos elementos indispensáveis para a estruturação do *roman noir* (romance negro, em português) e do *film noir* (filme negro, em português), tendo como finalidade a compreensão das especificidades de seu desempenho em ambas as artes. Nessa ocasião, pude perceber que existiam muitos outros aspectos a serem levantados e analisados a respeito desse subgênero, o que me levou a elaborar um projeto de mestrado.

Procurando, então, dar sequência aos estudos iniciados durante a minha graduação, esta nova pesquisa busca realizar uma análise intersemiótica de “Indenização em Dobro”, do jornalista James M. Cain, e de sua adaptação para o cinema “Pacto de Sangue” (Billy Wilder, 1944), cujos títulos originais em inglês são homônimos – “Double Indemnity”. Nessa perspectiva, far-se-á pertinente para depuração dos objetos, além da questão da tradução/adaptação, outro recorte temático, agora, relacionado à performance das personagens-tipo, como o anti-herói e a *femme fatale* (mulher fatal, em português). A saber, esta última, figura de fundamental importância para a construção do *noir* clássico¹, que, sob os ditames do signo imagético, eternizou-se como uma das representações femininas de maior destaque e popularidade do século XX.

Importa salientar, desde já, que abordaremos a Era de Ouro (1920-1960) americana como um aparelho político criador de gostos e modelos sociais pautados na orientação ideológica da classe dominante – patriarcal e conservadora (SKLAR, 1978). Sendo assim, a comparação entre o texto de Cain e o filme de Wilder, cujo roteiro contou com a participação de Raymond Chandler, um dos maiores expoentes da narrativa *hard-boiled*, no modo como a

¹ “Como é que um ciclo do cinema americano se tornou um dos movimentos mais influentes da história cinematográfica? Durante o seu período clássico, que durou de 1941 a 1958, os - filmes negros - eram ridicularizados pelos críticos da altura” (SILVER e URSINI, 2012, p. 06).

estruturamos, aqui, é mais do que somente articular uma discussão estruturalista baseada exclusivamente nas singularidades de cada produção, dado que durante o processo de estudo acabamos por resgatar uma série de elementos relacionados ao gênero policial e ao cinema mundial, os quais ajudou-nos a enriquecer o escopo deste estudo.

Em relação aos objetos a serem analisados na seção final, sabe-se que “Indenização em dobro” foi publicada em 1936 e serializada em oito partes pela “Liberty Magazine, dois anos após a publicação final de “O destino bate à sua porta” (1932), outra novela do mesmo autor, James Cain, cujo enredo também se baseia na história real do assassinato de Albert Snyder. O crime ganhou destaque na imprensa nova-iorquina da época em que se deu os fatos, em virtude da natureza sórdida que foi atribuída à esposa de Albert, Ruth Snyder e ao seu amante Judd Gary, ambos responsáveis por matá-lo a pauladas, na cidade de New York, em 1927, depois dela ter adquirido de maneira indevida uma apólice de seguro de vida em nome de seu esposo que continha uma cláusula de indenização dobrada em caso de morte por latrocínio.

Dentro do universo artificial e sombrio imaginado por Cain, o corretor de seguros Walter, cidadão dedicado e livre de qualquer suspeita, confessa-nos que durante uma de suas visitas profissionais conheceu e se apaixonou pela atraente esposa de um de seus clientes, Phyllis, uma mulher misteriosa e astuciosa. A “atração” entre os dois é imediata e não demora muito para que se tornem amantes e passem a idealizar minuciosamente a morte do indesejado marido, mas não sem antes terem planejado o recebimento de uma indenização dobrada em caso de morte por acidente de trem. A trama foi publicada em formato único somente quando foi incluída em uma coletânea de textos do mesmo autor, intitulada “Three of a kind”, em 1943. Passados quase um século de sua primeira publicação, essa obra continua sendo um dos textos mais consagrados de seu subgênero, já tendo sido adaptada para o cinema, a televisão e o teatro.

No que se refere à adaptação fílmica de 1944, sobre a qual Cain, segundo o seu biógrafo Roy Hoopes, comentou em uma carta escrita a próprio punho endereçada à Barbara Stanwyck, atriz que interpretou a protagonista Phyllis, “É uma sensação muito aterrorizante ver uma personagem imaginada por você passar diante dos seus olhos exatamente como você a imaginou²” (1987, p. 18, tradução nossa). Tendo em vista essa afirmação e o reconhecimento da crítica especializada em seu lançamento, destacamos a natureza

² No original: It is a very creepy sensation to see a character imagined by yourself step in front of your eyes exactly as you imagined her.

significativa desta produção, que recebeu sete indicações ao Oscar de 1945, nas categorias de melhor filme, melhor roteiro, melhor diretor, melhor atriz, melhor fotografia/preto e branco (John Francis Seitz), melhor trilha sonora e melhor som (Loren Lincoln Ryder). Este não era um feito habitual para filmes *noir* devido à forte resistência que a Academia demonstrava ter aos seus principais temas, como a violência frequente e o pessimismo das personagens.

O “texto fonte” e a “adaptação” são aceitos, neste estudo, como produtos complexos, uma vez que autor e tradutor, cada qual à sua maneira, tecem algo singular em forma de arte. Não obstante, é nossa intenção investigar, primeiramente, os aspectos constitutivos do romance *noir* americano como um subproduto criativo do romance policial convencional e, posteriormente, aproximá-lo da alternativa fornecida pelo *film noir*. Em relação à tradução, o poeta francês Henri Meschonnic escreveu que “traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra [...]” (2010, p. 22). Nesse sentido, a tradução é plural e não se restringe a um único modo, sendo a passagem de uma linguagem a outra apenas uma das várias possibilidades do ato de traduzir. Considerando a definição de Roman Jakobson (2000), dá-se o nome de tradução intersemiótica à tradução entre sistemas semióticos distintos, por exemplo, quando há a transposição de um conjunto de códigos verbais para outro conjunto de signos não-verbais.

Para além dos estudos da tradução, tem-se a abordagem metodológica fornecida pela teoria da adaptação, que tem como tese a recodificação entre mídias diferentes (HUTCHEON, 2013). Nos últimos anos, muito se tem pesquisado sobre a prática de adaptar produções literárias, sendo possível afirmar que essa prática acompanhou a evolução do próprio cinema, visto que ao longo do século passado a maioria dos produtores tentavam atrair a atenção do público, principalmente da camada burguesa, com adaptações de clássicos literários. Atualmente, com o advento da tecnologia e dos muitos serviços de *streaming*, nota-se um aumento relevante das categorias e da quantidade de obras adaptadas no cenário cinematográfico mundial, com ênfase para as adaptações dos chamados *best-sellers*.

Compartilho a admiração pela ficção policial com muitos outros leitores e cinéfilos espalhados ao redor do mundo. Tal atração pode ser explicada, em partes, por sua natureza despojada que tem como peça central: o crime. De fato, existe nas críticas substanciais sobre o gênero uma vasta quantidade de referências ao expressivo fascínio exercido por este tipo de literatura em seus leitores. É corriqueiro que romances policiais figurem nas listas dos mais vendidos, assim como é comum que suas adaptações estejam frequentemente entre as mais assistidas, seja na televisão ou no cinema. Aliás, a narrativa policial eclode na modernidade a partir do processo de industrialização das cidades e do desenvolvimento dos jornais, o que

permite ao leitor estabelecer uma ligação entre o seu cotidiano e os acontecimentos fictícios. O romance policial reflete a poética do ordinário relacionado à vida moderna e, portanto, não é de se admirar que muitas de suas obras sejam frequentemente adaptadas para as telas.

A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extraordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso (LINS, 1947, p. 11).

Para Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), em “O mundo emocionante do romance policial”, o relato policial deriva do romance de aventuras, cujo período evolutivo é longo e confuso, não sendo possível determiná-lo com exatidão. Contudo, no século XIX, com o advento da ciência e da imprensa, estabelece-se um terreno fértil para a criação de novos registros, ou seja, novos relatos literários que dialogam melhor, por assim dizer, com as expectativas geradas pelas mudanças sociais vigentes. No gênero policial “os meios de comunicação se sobressaem ao máximo”, visto que é a “forma mais aberta do ‘slogan’ fundamental da sociedade burguesa sobre a propriedade” (EISENSTEIN apud MATRAGA, 1988, p. 49). O detetive toma para si, nessa lógica, a responsabilidade de descobrir a identidade do criminoso que ousa atentar contra a propriedade.

A sua popularidade crescente, desde os seus primórdios com os textos de Edgar Allan Poe, demonstra ser efeito de seu aspecto interativo, uma vez que o escritor propõe um desafio ao leitor quando o convida a participar da trama, seja tentando descobrir a identidade do assassino por meio de pistas deixadas propositalmente no decorrer dos capítulos, seja tentando recuperar a motivação do crime. Nessa perspectiva, o texto policial atende a uma necessidade básica do leitor: a sede por interação, já que propicia o acesso a um universo fictício onde a violência e a perversidade humana podem se materializar a cada dobrar de esquina, além de utilizar o medo como propulsor do prazer, assim como já fazia a literatura de horror desde o século XVIII.

Todavia, com a reformulação do gênero policial no início do século XX, deixa de ser uma literatura sobre a defesa da propriedade e passa a ser uma literatura que aborda a destruição da propriedade associada à crítica social que a acompanha. Diante do cenário caótico em que a sociedade estadunidense se encontrava, o texto policial transmuta a sua estrutura consolidada e apresenta novas formas de contar histórias criminais, dentre elas encontra-se o *noir*, que emerge sobretudo em revistas de emoção comercialmente vendidas

em bancas de jornal e popularmente apelidadas de *pulp fiction*³ – título derivado da matéria-prima que era utilizada na confecção do papel, a polpa de celulose (pulp, em inglês).

Mais à frente, nos anos 1940, ganham espaço dentro da indústria cinematográfica ao serem adaptadas por estúdios hollywoodianos, dando origem a uma série de filmes com temática criminal, fotografia obscura, ângulos enviesados e personagens de caráter ambíguo. Essas produções contrastavam com os filmes que vinham sendo realizados pela indústria americana da época, cuja *mise-en-scène* era fortemente iluminada e harmoniosa. Os aspectos estéticos e temáticos demonstram ter sido diretamente influenciados pelo Expressionismo alemão⁴, Cinema gótico americano, Realismo poético francês⁵ e Neorrealismo italiano⁶, particularmente o fatalismo e a iluminação em alto contraste, especialmente o uso de um único ponto luminoso para dar destaque a um objeto – técnica típica de pinturas barrocas.

Conforme observa Alexandre Rossato Augusti, “*noir* é um termo advindo da expressão ‘novela escura’, que começou a ser utilizada na França no século XIX, delineando as obras de escritores que produziam literatura com características de mistério, atmosferas mais sombrias e que também faziam referências a sonhos” (2013, p. 16). Uma das obras francesas a receber essa alcunha foi “*La bête humaine*” (1890), de Émile Zola, cujo enredo retrata as aventuras sombrias de Jacques Lantier, maquinista da linha ferroviária *Paris-Le Havre*, que atormentado pelo desejo de matar as mulheres por quem se sente sexualmente atraído tenta se refugiar em sua profissão. Entretanto, após presenciar um assassinato, cometido por seu chefe, Roubaud, passa a se aproximar da esposa deste, a jovem Séverine, até que se tornam amantes e dão início a um relacionamento violento e doentio.

Faz-se relevante destacar que essa expressão suplantou os limites de sua acepção original e passou a ser empregada, mais tarde, por alguns especialistas, como a teórica

³ As revistas de mistério ou revistas de emoção eram vendidas em bancas de jornais e surgiram na virada do século XIX para o XX, substituindo publicações anteriores como folhetins, *penny dreadful* e *dime novels*. Outra informação relevante diz respeito ao aumento do preço da celulose que devido ao advento da Segunda Guerra Mundial, levou as editoras a diminuírem o formato tradicional e a adotar o famoso formato de “bolso”.

⁴ Movimento artístico que se desenvolveu na Alemanha no pós-guerra (1914-18), cujo auge no campo cinematográfico se deu na década de 1920. Os diretores tentaram representar o pessimismo e o cenário desolador que tomou conta do país através de uma estética sombria, com contraste entre as trevas e a luz, jogos de espelhos e fotografia recortada. Essa representação também se dava por meio da atuação exagerada dos atores, maquiagem carregada e enquadramento enviesado. Podemos encontrar todas essas características estéticas naquela que é considerada a sua obra-prima “*O Gabinete do Dr. Caligari*” (Robert Wiene, 1920).

⁵ Movimento cinematográfico francês surgido na metade da década de 1930, cujas produções se caracterizavam pela importância dada ao roteirista. No mais, eram melodramas policiais com fundo trágico e pessimista que retratavam a realidade socioeconômica do país na época, destacam-se dentre os filmes baseados nessa temática “*A Grande Cartada*” (Jacques Feyder, 1934) e “*Toni*” (Jean Renoir, 1935).

⁶ Movimento cinematográfico italiano, que floresceu entre 1943 e 1952, com uma fotografia em preto e branco e enredos pessimistas, as produções denunciavam a pobreza e a violência presentes na sociedade italiana, que vivia há anos sob o Regime Fascista de Benito Mussolini (1922-43).

lusitana Maria Leonor Machado de Sousa, em seu estudo dedicado ao gótico português, “A literatura ‘negra’ ou de ‘terror’ em Portugal (séculos XVIII e XIX)” (1978), para se referir a textos de horror modernos. Por outro lado, consideraremos, aqui, o que ficou estabelecido com a identificação do *film noir*, quando se deu o encerramento da Segunda Guerra Mundial e tudo que havia sido produzido por Hollywood naquele ínterim inundou o mercado cinematográfico francês (MATTOS, 2001). Quando a expressão finalmente passou a ser utilizada para categorizar as histórias criminais americanas que tinham inspirado a realização dessas películas. Em relação à expressão *hard-boiled*, esta foi instituída por Dashiell Hammet para descrever o seu primeiro detetive valentão, Continental Op, antecessor de Sam Spade. O termo, que significa em sentido literal “duro de cozinhar”, acabou por delinear não somente um tipo de personagem, o detetive forte e determinado, mas também por rotular o estilo sobre o qual estamos tratando.

John Scaggs, em “Crime fiction” (2005) e Joaquim Rubens Fontes, em “O universo da ficção policial” (2012), acabam por tratá-las como categorias distintas, atribuindo a reinvenção do gênero policial ao *hard-boiled*, enquanto o romance *noir* seria, na verdade, um herdeiro direto dele. Nesse viés, de acordo com Fontes, o segundo manteve a maioria das marcas narrativas de seu predecessor, tendo como principal diferença a derrocada da figura do detetive, que deixa de ser protagonista e dá lugar a um criminoso ainda mais inteligente.

Após o Golden Age e o movimento *hard-boiled*, dos anos 20 e 30, o mercado editorial foi inundado por diversos tipos de narrativa, quase todas mostrando o outro lado do crime e reivindicando a classificação como ficção policial. Surgiram o romance *noir* americano, o romance polar e, alguns anos depois, o romance neopolar na França, além de outros tipos, que os criadores nem se preocuparam de rotular (2012, p. 76).

Pretende-se explorar, ademais, as questões que interferiram na composição da mulher fatal, enquanto uma representação feminina que se perpetuou no imaginário popular como uma figura subversiva e precursora do caos, assim como as concepções de masculinidade que circundam o protagonista, cujos dilemas morais, além de impulsionarem o suspense psicológico da narrativa, aparentam ser reflexos dos regimentos culturais e econômicos da sociedade americana. Nesse sentido, a configuração dessas personagens dialoga com a noção de gênero enquanto papel social a ser desempenhado, pois, como sabemos, “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1994, p. 212). Consequentemente, esta pesquisa assume uma abordagem qualitativa que se preocupa “com

aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (MINAYO, 2001, p. 14).

A discussão não se limita à análise dos temas e dos objetos abordados, acreditando ser fulcral explicar o modo com o qual o subgênero estudado se expandiu, prosperando na literatura e no cinema. Para a escrita deste estudo, mais de 30 filmes foram assistidos e mais de 15 livros de ficção policial foram lidos ao longo dos semestres do Mestrado, com o objetivo de expandir o entendimento a respeito dos temas em questão. Sendo assim, pude reparar em certos aspectos inerentes ao universo policial, com ênfase para a ficção *noir*. Em paralelo, realizei uma vasta consulta a textos teóricos relacionados à temática discutida, a fim de interpretar, de modo mais assertivo, as produções e os seus principais elementos, considerando a conjuntura de suas realizações.

Tendo em vista todos esses aspectos, sintetizamos os objetivos de nossa pesquisa em alguns tópicos que se mostram essenciais para a disposição e a metodologia empregada na análise dos supracitados objetos. São eles:

- 1) Discutir a noção de gênero discursivo, a partir dos pressupostos de Bakhtin (2010) e Todorov (2018), a fim de ressaltar a vasta contribuição do gênero policial para a literatura mundial, desde a sua gênese até a sua transmutação;
- 2) Levantar e correlacionar os componentes estruturais e temáticos do *noir* na literatura e no cinema;
- 3) Abordar a contribuição do contexto sociocultural para a constituição das personagens-tipo, o anti-herói e a mulher fatal, levando em consideração o conceito de gênero, enquanto categoria social, e o conceito de personagens planas e esféricas (na narratologia);
- 4) E, por fim, a partir da proposição de um estudo comparativo entre “Indenização em dobro” e “Pacto de Sangue” (1944), à luz dos pressupostos da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação, realizar uma análise dos traços que podem ter sido conservados e ressignificados em meio ao processo de transposição entre dois sistemas distintos de significantes.

Dessa forma, priorizamos, no primeiro capítulo, intitulado O GÊNERO POLICIAL: DE C. AUGUSTE DUPIN A SAM SPADE, o estudo da narrativa policial a fim de apurar a sua estrutura no campo literário. Nele, partiremos do reconhecimento da mutabilidade dos gêneros discursivos (BAKHTIN, 2010; TODOROV, 2018) para a transgressão imposta pelo *noir*, com o objetivo de esboçar o aspecto intercultural que a sua narrativa possui. Ao longo desta seção, analisaremos um subgênero cuja origem é convencionalmente aceita como

estadunidense (FONTES, 2012), porém, como é comum a todo tipo de arte, a sua criação excedeu fronteiras regionais. Posto isto, daremos atenção ao desenvolvimento da ficção policial, perpassando por fatores sociais e históricos e aproveitando para discutir a sua composição como um produto artístico de alta popularidade.

O segundo capítulo, intitulado FILM NOIR: A TRANSGRESSÃO CHEGA AO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO, foi constituído com a intenção de caracterizar a iconografia visual e narrativa do *film noir*. Nele, além de correlacionarmos-lo às suas raízes literárias, abordamos as suas referências estéticas, em especial o Expressionismo alemão (1920) e o Cinema gótico (1930), resgatando símbolos imagéticos, como o espelho e a fotografia obscura, que expõem a ambiguidade a partir de reflexos, sombras e luzes. Com isso, seguiremos para uma explanação referente às suas personagens arquetípicas, o anti-herói (solitário) e a subversiva mulher fatal (astuciosa), aliando a abordagem de gênero ao conceito narratológico de “personagem”, sobre o qual Massaud Moisés (2015)⁷, em uma interpretação visivelmente associada à do britânico Edward Morgan Foster (2005)⁸, afirma que “quanto ao dinamismo das características das personagens, elas podem ser classificadas como planas ou redondas” (MOISÉS, 2015, p. 139-142). Nessa lógica, a *personagem plana* ou bidimensional possui um comportamento simples e estável ao longo de toda narrativa, já a *personagem esférica* ou tridimensional apresenta uma maior complexidade, já sendo capaz de apresentar profundidade psicológica.

O terceiro capítulo, intitulado DO TEXTO ÀS TELAS: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO, foi proposto com a intenção de estabelecer uma reflexão acerca das aproximações entre a literatura e o cinema, desde o surgimento deste último como fazer artístico no final do século XIX. Em seguida, visa discutir as definições de tradução intersemiótica e de adaptação, abordando a relevância da intermedialidade (MOSER, 2006) para o campo dos estudos relacionados à tradução entre sistemas semióticos artísticos, com foco no processo de transposição do código literário para o cinematográfico (SOUSA, 2001; XAVIER, 2003; HUTCHEON, 2013)

No último capítulo, intitulado DO TEXTO ÀS TELAS: “DOUBLE INDEMNITY”, a discussão versa sobre a análise de “Indenização em Dobro” e de sua adaptação cinematográfica “Pacto de Sangue” (1944). Nele, são investigados elementos expressivos da

⁷ Esta obra brasileira, “A análise literária”, que até a 4ª edição chamava-se “Guia prático de análise literária”, foi publicada em 1969, sob o selo da Editora Cultrix. E, atualmente, está em sua 19ª edição.

⁸ A publicação do artigo original, em inglês, data de 1927 e tem como título “Aspects of the novel”. No Brasil, foi traduzido e publicado em 1974 pela editora Globo, com o título “Aspectos do romance”. Em 2005, esta mesma editora lançou uma 4ª edição revisada.

narrativa do livro e do filme indicados, considerando que a obra adaptada de um texto literário, mesmo que tenha em seu cerne um viés secundário, mas nem por isso inferior, é um produto novo e autônomo.

Por mais que a fortuna crítica já existente sobre a ficção *noir* sinalize o seu vínculo com tópicos que aludem à violência exacerbada e ao pessimismo de seus enredos, poucos estudiosos têm, de fato, recorrido à noção de gênero discursivo para compreender a formação de sua estrutura literária contraventora. Na prática, ao mergulharmos em uma investigação analítica sobre esse tipo de ficção, a partir de um diálogo diacrônico entre a literatura e o cinema, possibilitamos a expansão do escopo de interpretações sobre as suas produções, bem como reconhecemos nelas uma causa que recupera o seu sentido no universo do gênero policial. Por essa razão, o embasamento teórico-conceitual, aqui, se baseia na percepção de ambas as artes como geradoras de significados, tendo como propósito contribuir para o enriquecimento das discussões interdisciplinares associadas às suas particularidades epistemológicas e ao aprofundamento de suas inter-relações sistemáticas e temáticas.

CAPÍTULO 1 - O GÊNERO POLICIAL: DE C. AUGUSTE DUPIN A SAM SPADE

Onde não há imaginação, não há horror.

Sir Arthur Conan Doyle, “Um estudo em vermelho”

Quem nunca sentiu ao ler um romance policial uma certa urgência para descobrir a identidade do criminoso ou as motivações que nortearam as suas ações? A tal ponto que uma noite inteira se passe sem que possamos nos dar conta de coisa alguma, tão somente das palavras que transcorrem pelos nossos olhos. O que explica o fenômeno da narrativa policial como um dos gêneros mais vendidos mundialmente? Seria a nossa predisposição enquanto seres passionais de tentarmos entender uma suposta anormalidade que se interpõe a partir de uma violência que se mostra corriqueira às suas personagens? Neste caso, como proposto por Sigmund Freud, em “O mal-estar na civilização”, a inclinação à agressividade “é uma disposição de instinto original e autônoma do ser humano”? (2010, p. 57). Em outras palavras, o texto policial atenderia a uma necessidade básica do leitor: o gosto pela violência.

Em função de terem surgido indagações similares às assinaladas no parágrafo anterior durante a primeira etapa do processo de escrita desta dissertação, decidiu-se estruturar este capítulo a partir de uma hierarquia estratégica de informações que nos ajude a saná-las. Nesse sentido, este capítulo apresenta uma exposição curta sobre a noção de gênero discursivo, seguida de um esclarecimento teórico a respeito do gênero policial, a começar por sua origem até a sua reinvenção no século XX, em revistas de emoção baratas. Para tal fim, o capítulo está subdividido em três seções responsáveis pela 1) conceitualização de gênero discursivo, 2) discussão sobre o romance policial e as suas influências e 3) apresentação da gênese e caracterização da literatura *noir*.

1.1 ANTES DE TUDO: A NOÇÃO DE GÊNERO DISCURSIVO

Neste capítulo, partiremos daquilo que propõe Mikhail Bakhtin (2010) e Tzvetan Todorov (2018) a respeito dos “gêneros do discurso”. A definição do conceito de gênero, sob as óticas distintas de ambos os teóricos, faz-se importante para uma melhor concepção acerca

do aspecto instável que os enunciados podem assumir devido às inúmeras ações humanas, as quais oportunizam uma certa abundância de gêneros discursivos.

De acordo com o estudioso russo Bakhtin (2010)⁹, os gêneros do discurso são enunciados (orais e escritos) parcialmente estáveis, tipificados e nomeados a partir de um tema, um estilo de linguagem e um arranjo composicional determinados por um campo de atividade humana. Essa taxonomia permite a alteração das categorias conforme a finalidade reivindicada por cada esfera comunicacional, além de levar em consideração as suas condições de produção e o uso da linguagem, tendo em mente “a seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (BAKHTIN, 2010, p. 261). Devido à diversidade linguística promovida pelo sortimento de atividades, a quantidade de gêneros apresenta-se como extensa e complexa, pois, ainda que pertençam à mesma esfera de comunicação, tendem a ser bastante heterogêneos.

Os gêneros discursivos estão divididos entre primários (simples) e secundários (complexos), mantendo em comum apenas a natureza verbal (linguística) de ambos os grupos. Em seu processo de formação, os complexos (romances, pesquisas científicas e gêneros publicitários etc.) “incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2010, p. 263). Assim, os primários que os integram perdem o elo imediato com a realidade material, por exemplo, a réplica de um e-mail dentro de um romance, porque, ainda que mantenha a sua forma e o seu sentido regular, funciona somente por meio do “conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (BAKHTIN, 2010, p. 264).

Neste ponto, entende-se que os secundários trazem consigo uma ideologia e expõem um convívio cultural bastante desenvolvido e organizado, que pode ser artístico, sociológico, científico etc. Isto posto, salienta-se que um gênero do discurso ao emergir deve ser definido por um conjunto de regras, sendo possível adquirir fundamento após ser experimentado por diferentes obras e escritores, os quais serão incumbidos de instituir a sua funcionalidade e os seus atributos. Conforme Bakhtin (2010), o aspecto instável dos gêneros – em particular, os artístico-literários – se relaciona com a individualidade, isto é, corresponde ao estilo singular de cada indivíduo ao fazer uso de um gênero.

⁹ A publicação da edição original, em russo, data de 1979.

O livro “Os gêneros do discurso” do filósofo e linguista Tzvetan Todorov, publicado pela primeira vez em 1978¹⁰, procura discutir a noção de literatura, os gêneros discursivos e suas codificações. No capítulo “A origem dos gêneros”, Todorov utiliza o termo “discursivo” como sinônimo de “texto”, sugerindo que “os gêneros são classes de textos” (2018, p. 46), assim como ressalta a ideia de que um discurso é composto por “atos de fala”. Aliás, tal enunciação infere a presença de um emissor, um emissário, um percurso (espaço-temporal), um enunciado que o antecede e um que o segue, em suma, uma circunstância discursiva. Isto dialoga com o conceito de “campo de atividade” ou esfera comunicacional utilizado por Bakhtin (2010), no qual o enunciador está inserido ou se insere em um contexto, respeitando a variadas situações e intencionalidades específicas.

Independente dos gêneros possuírem regras delimitadas, há a possibilidade de elas serem transgredidas, considerando que essa “transgressão” não deve ser interpretada como algo negativo, visto que a quebra da norma permite a sua visibilidade. À vista disso, essa violação promove o surgimento de gêneros inéditos a partir de outros já existentes, corroborando a premissa de que os gêneros do discurso são estabelecidos “por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 2018, p. 46).

Mesmo que a obra “desobedeça” ao seu gênero, isso não o torna inexistente; eu ficaria tentado a dizer: pelo contrário, e isso por uma dupla razão. Primeiro porque *a transgressão*, por existir como tal, precisa de uma lei, aquela que será precisamente transgredida. Poderíamos ir mais longe: *a norma só se torna visível, só vive, graças a suas transgressões* (TODOROV, 2018, p.46, destaques nossos).

No que se refere à ideia de “norma”, Todorov (2018, p. 49) afirma que “toda classe de objetos pode ser convertida, por meio de uma passagem da extensão à compreensão, em uma série de propriedades”. Isto é, o estudo, ao testemunhar a existência de um gênero, estabelece “as propriedades discursivas” que o compõem, sendo essa codificação determinante para a organização e elaboração das regras. Os gêneros podem ser descritos a partir de dois ângulos distintos: 1) o da “observação empírica”, em que “os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que constitui essa codificação” e 2) o da “análise abstrata”

¹⁰ A publicação da edição original, em francês, tinha como título “Les Genres du discours”. No Brasil, foi traduzida pela primeira vez e publicada pela editora Martins Fontes, em 1980, com o título “Os gêneros do discurso”. Em 2018, a Editora UNESP, que pertence à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, lançou uma nova edição dessa obra.

concebida pela “codificação de propriedades discursivas” (TODOROV, 2018, p. 49), que podem tornar qualquer aspecto do discurso, seja literário ou não, obrigatório.

Para organizar os diferentes tipos de propriedades – nesse caso, conjunto de regras –, o autor assume a terminologia do semiótico Charles Morris, situando-as nas categorias semântica/sintática do texto (ligação das partes entre si), pragmática (relação entre os usuários) e verbal (tudo que abrange a materialidade dos signos). Podemos citar, a título de exemplo, “a tragédia” que “se opõe a comédia por elementos temáticos” e o “o conto de suspense” que contrasta do romance policial devido à “organização de sua intriga” (TODOROV, 2018, p. 49).

Os gêneros atuam como “modelos de escritura” para os autores e “horizontes de espera” para os leitores, considerando que tal funcionamento está vinculado à sua historicidade enquanto objeto. Desse modo, os autores produzem conforme o sistema genérico existente, ou seja, a partir daquilo que pode ser observado no próprio texto e/ou em seu exterior. Os leitores, por outro lado, leem em virtude desse sistema, cuja existência torna-se conhecida por intermédio da crítica, da escola, dos livros etc. (TODOROV, 2018).

Ante o exposto, percebe-se que os gêneros dialogam com o corpo social onde eles se manifestam. Este aspecto nos interessa, como pesquisadores, visto que o viés ideológico imperante será decisivo para a seleção e a codificação de certos enunciados ou atos de fala em detrimento de outros. A conceitualização dos gêneros discursivos se realiza através da relação entre linguagem e ideologia, posto que “cada época tem seu próprio sistema de gêneros, que está relacionado com a ideologia dominante etc.” (TODOROV, 2018, p. 51). Por outro lado, a noção de gênero estabelece-se através de duas variantes proporcionais: 1) da “realidade histórica”, composta pelas categorias da poética geral (formas, modos, maneiras, registros, estilos etc.); 2) e da “realidade discursiva”, baseada na história literária factual (escolas, correntes, movimentos).

Os gêneros estão sujeitos às mesmas transições históricas que outros artefatos culturais, visto que circulam por lugares e contextos diversificados, além de serem categorizados por uma série de parâmetros de caráter geral e regular, o que denota uma sistematização guiada por critérios típicos. Embora a estrutura de um gênero corresponda à sua disposição formal, há aspectos dessa configuração que podem ser alterados – portanto, são maleáveis –, e outros que são imutáveis, ou seja, não devem ser modificados, pois são indispensáveis para a sua forma. É possível afirmar que o romance *noir* atesta isso, na medida em que reformula algumas das propriedades do gênero policial, ajustando-as à sua proposta

particular, embora não modifique a estrutura policial por completo, visto que certos aspectos deste tipo literário permanecem presentes em sua configuração.

1.2 SOBRE O ROMANCE POLICIAL: GÊNESE E INFLUÊNCIAS

Tal como propõe Todorov, “a literatura, enfim, é linguagem não instrumental, cujo valor está nela mesma” (2018, p. 13). Entretanto, no âmbito acadêmico, quando temos como propósito estudar um gênero que já encorajou discussões acaloradas em relação ao seu valor literário, faz-se necessário justificar tal escolha. Em virtude de sua origem elitista, a crítica especializada durante muitos séculos tendia a não se preocupar com a cultura de massa, dando importância somente àquilo que fosse considerado erudito. Diante da preocupação do gênero policial em propiciar entretenimento barato e em larga escala, ou seja, uma literatura cuja pretensão é ser lida massivamente, o menosprezo dos críticos atingiu o seu fazer artístico, classificando-o como um gênero de pouco valor.

Segundo Román Gubern, o romance policial pouco teria “interessado à crítica do ponto de vista da estrita ‘literariedade’, isto é, do suposto valor especificamente literário” (apud MATRAGA, 1988, p.44). Cabendo, então, a sociólogos e psicólogos dar ao gênero a devida atenção, considerando-o como “manifestação e sintoma da neurose da sociedade industrial” (apud MATRAGA, 1988, p.44). O escritor argentino Jorge Luis Borges, admirador assumido desse tipo de literatura, em seu texto “El cuento policial” (1997), afirma que é possível encontrar nos mais diversos gêneros obras malfeitas, não apenas na ficção policial, pois do mesmo modo que existem péssimas epopeias, péssimos sonetos ou péssimas novelas históricas, também pode haver textos policiais de qualidade duvidosa, porém isso não comprovaria que toda a literatura policial é de baixa qualidade.

E, se por um lado o romance policial alcançou uma popularidade sólida, sendo apontado como o “tipo de literatura mais vendido de todos os tempos” (REIMÃO, 1983, p. 04), por outro, os estudiosos o distanciaram da “grande literatura”. Conforme Rainer Rochlitz, “o romance policial clássico é um gênero *kitsch* precursor da indústria cultural” (apud MATRAGA, 1988, p. 16), ou seja, o seu caráter popular o elevou à categoria de literatura barata. Mempo Giardinelli (2013), em contrapartida, afirma que esse menosprezo não a impediu de se impor universalmente, pois, além de se tornar objeto de admiração de muitos leitores, tem em seu escopo obras individuais de escritores consagrados. Sendo assim, a

estratégia de mencionar nomes de grandes escritores, aqueles que estão distanciados de qualquer suspeita sobre sua excelência, faz-se produtiva, aqui, visto que ajuda a confirmar a forte contribuição deste gênero para a literatura mundial moderna e pós-moderna. Nomes como os de Edgar Allan Poe – o seu criador –, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Gilbert Keith Chesterton, Ellery Queen, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Patricia Highsmith, Rubem Fonseca e até mesmo o de Jorge Luís Borges, que chegou a escrever contos policiais metafísicos, como o proeminente “A morte e a bússola” (1943), figuram no rol dessa literatura “marginal¹¹”.

De modo similar, faz-se relevante reconhecer a interação da narrativa policial com outras áreas do conhecimento. Entre os estudiosos prestigiados que já utilizaram o romance policial como objeto de suas pesquisas, podemos citar alguns, como Ernest Mandel, com “Delícias do crime: história social do romance policial”, na sociologia; Jacques Lacan, com “Seminário sobre A Carta Roubada”, na psicologia; Umberto Eco e Thomas E. Seobak, com “Signo de três: Dupin, Holmes e Peirce”, na semiótica; Paulo de Medeiros e Albuquerque, com “O mundo emocionante do romance policial”, Pierre Boileau e Thomas Narcejac, com “O romance policial”, Sandra Reimão, com “O que é romance policial?”, Tzvetan Todorov, com “Tipologia do romance policial” e Salvatore D’Onofrio, com “O conto policial de Edgar Allan Poe” na literatura.

Thomas Narcejac, ao discutir a sua gênese, afirma que, no momento de seu surgimento, “longe de ser considerado como menor, o gênero policial pareceu, ao contrário, abrir um caminho inexplorado”, pois “se ele rompia com o romance tradicional, era para enriquecer a literatura em contato com a ciência” (apud MATRAGA, 1988, p. 15). Não surpreende que com o progresso da ciência e o predomínio do ponto de vista positivista, os escritores da época emulassem “os procedimentos científicos na sua prática discursiva” (KRAUSE, 2004, p. 24).

Para Gubern, “o romance policial nasce precisamente no período da revolução industrial e da luta de classes” (apud MATRAGA, 1988, p.44). Desse modo, antes de adentrarmos às especificidades do gênero, cabe ressaltarmos que entre os séculos XVIII e XIX aliado ao advento da industrialização e da urbanização, tinha-se o frenético processo de

¹¹ “Em 1921, o jovem Borges ultraísta escreve: ‘O marginal é o mais belo’. Nesse sentido, considera-se marginal o comentário sobre textos já existentes, o texto excêntrico, fora das tradições consagradas” (BALDERSTON apud CADERNO FOLHETIM, 1984, p. 11). Ou seja, lugar em que a ficção policial de natureza romântica se encaixa, como uma subversão à literatura canônica de outrora. Essa citação foi extraída de um artigo intitulado “Tradição e traição: Borges e Stevenson”, de Daniel Balderston, especialista e tradutor das obras de Borges, que foi publicado pelo jornal Folha de São Paulo, em 19 de agosto de 1984.

desenvolvimento econômico das primeiras metrópoles. Essa ampliação dos centros industrializados impulsionou o êxodo rural, provocando o aumento demográfico das cidades, o que ajudou a ampliar as taxas de criminalidade, a degradação das relações sociais e a solidão dos indivíduos, dando origem a uma “cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14).

O surgimento do relato policial está vinculado a uma certa sequência de acontecimentos. O primeiro deles foi o nascimento da cidade industrial, seguido do desenvolvimento da imprensa sensacionalista, com a publicação em massa de relatos diários que descreviam detalhadamente as cenas dos crimes, o que, além de aguçar a curiosidade e o assombro dos leitores, denunciava uma violência cada vez mais crescente. De acordo com Francis Lacassin, em “*Mythologie du roman policier*”, “a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano” (apud BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14).

[...] Fatores históricos como o desenvolvimento das grandes concentrações urbanas (e consequente auge da criminalidade), a aparição das primeiras polícias secretas (Fouché na França) e o nascimento da imprensa nacionalista, logo denominada sensacionalista, nos Estados Unidos, foram elementos decisivos e escassamente estudados, no aparecimento histórico desse gênero (GUBERN apud MATRAGA, 1988, p.44).

O romance policial desponta como uma resposta à Modernidade e baseia a sua proposta na doutrina positivista fundada pelo filósofo francês Auguste Comte¹². Aliado a ideias iluministas, o Positivismo postula que o saber científico é o único saber confiável, afirmando que é somente por meio das ciências que a humanidade pode adquirir um progresso contínuo, bem como instaurar a ordem. Essa corrente teórica firma-se na premissa de que todos os fenômenos são subordinados às leis da natureza e às instituições humanas. A dinâmica mental, segundo os positivistas, obedece a certos princípios gerais, e quem souber dominar esses princípios “saberá usá-los em cada cadeia de ideias, de cada homem particular” (REIMÃO, 1983, p. 07). Tais direcionamentos científicos se fazem presente no romance de enigma que tem como princípio restaurar a ordem por intermédio da razão, posto que o detetive procura reunir pistas que esclareçam o crime e proporcionem uma explicação racional para a desordem imposta pelo criminoso.

¹² Nascido em 1798, na cidade francesa de Montpellier, é considerado o fundador da Sociologia.

As crises sociais decorrentes da explosão demográfica produzida pelo rápido avanço industrial ajudou a intensificar a fome, a violência urbana e a fragmentação das relações interpessoais, levando à adaptação do pensamento positivista, tornando-o mais ético e moral, a partir de sua absorção pelo utilitarismo inglês de John Stuart Mill¹³. Em paralelo ao arranjo desse novo modelo político, surge a figura do criminoso, que passa a ser considerado um inimigo público dentro dessa recente dinâmica, uma vez que ele “quebra a monotonia e a segurança cotidiana da vida burguesa” (MANDEL, 1988, p. 33).

Nesse período, com a instauração do Poder Judiciário, solidifica-se uma nova concepção em relação ao crime, pois este deixa de ser visto como algo prejudicial unicamente aos cidadãos lesados, para ser tido como uma violação das leis instituídas pelo Estado que afeta diretamente o coletivo, a população em geral (REIMÃO, 1983). Em função dessa recém necessidade de controle da vida urbana, fomenta-se a criação de um aparelho capaz de investigar o crime e punir o indivíduo infrator cujos princípios morais estão deteriorados: a polícia. Até o século XIX, a punição era amparada pela confissão, em favor do soberano, podendo ser negociada e sanada entre as partes prejudicadas. Com essa nova configuração de cidade industrial fundamentada em leis e disciplinas, “o direito de punir deslocou-se da vingança do soberano, à defesa da sociedade” (FOUCAULT, 1987, p. 76). Tais disciplinas forjaram, segundo Michel Foucault (2021), uma “Microfísica de Poder”, que começa a operar sobre os corpos das pessoas e, conseqüentemente, sobre as suas instituições formais, como prisões, fábricas, hospitais etc.

Nessa orientação, instituindo uma relação entre poder e marginalidade, são recrutados ex-criminosos para formar a recém-inaugurada força policial, como Eugène François, ou simplesmente Vidocq¹⁴, um famoso ex-presidiário francês que passa a atuar, primeiro, como informante e, em seguida, como líder da polícia francesa, a *Sûreté*, considerando suas próprias experiências como delinquente para solucionar os seus casos. Posteriormente, ele se torna escritor e dá início à publicação de textos com uma temática criminal, como a sua autobiografia “A memoirs of Vidocq”, publicada em 1828, na qual discorre tanto sobre suas aventuras criminais e quanto policiais. Acredita-se que a sua obra pode ter ajudado a fundar a ficção policial, funcionando, inclusive, como referência para a criação da figura do detetive.

¹³ Político liberal e economista britânico.

¹⁴ Nascido em 1775, na cidade francesa de Arras, é considerado por alguns historiadores como o primeiro escritor policial, em virtude de seu livro autobiográfico (já citado no corpo do texto), no qual consta suas memórias. Honoré de Balzac ficou fascinado por sua história e tornou-se seu amigo, além de ter se inspirado nele para criar a personagem Vautrin, que figurou em diversos de seus romances (ALBUQUERQUE, 1979).

Essa nova ordem policial formada por delinquentes causa estranhamento na população, dado que “para as novas instáveis e perplexas classes médias era tênue demais o limite entre um contraventor e um ex-contraventor” (REIMÃO, 1983, p. 08). Conforme observa Antonio Gramsci, a desconfiança na justiça oficial também está presente na figura do investigador literário, “que age à margem (e às vezes até com franca rivalidade) das polícias oficiais” (apud MATRAGA, 1988, p. 45).

Em paralelo ao desenvolvimento da força policial, havia o desenvolvimento da prática jornalística, com os jornais populares trazendo na folha principal o “acontecimento do dia”, que podia ser o relato de um fato simplório do cotidiano ou a descrição de um crime inexplicável e envolto em mistério. Em decorrência dos altos índices de criminalidade nos centros urbanos, os delitos despertavam a fascinação do público-leitor pelo sensacionalismo frequente nas matérias jornalísticas da época, levando a uma grande tiragem de exemplares desses jornais. O escritor inglês Thomas de Quincey, segundo Mandel (1988), ao explorar de modo ensaístico a euforia com a crescente divulgação de histórias sobre assassinatos e julgamentos de criminosos, foi pioneiro em projetar uma relação entre a imprensa e a literatura de crime.

Segundo Boileau e Narcejac, esses textos provocam “um prazer intenso: encanto do mistério, emoção produzida pelo espetáculo da infelicidade, desejo de justiça, etc.” (1991, p. 15). Podemos inferir que essa atração pelo infortúnio alheio condiz com a condição humana ligada à curiosidade e ao medo como motivações de deleite. Cabe pensarmos que a norma leva o leitor a esperar por justiça, a fim de que o sofrimento causado pelo criminoso seja em alguma medida reparado. A figura do detetive literário surge, desse modo, para ajudar no reestabelecimento da ordem social em um universo ficcional que dialoga diretamente com a realidade de seus leitores.

A partir disso, delineiam-se os prós para o aparecimento da “literatura industrial” (SAINTE-BEUVE apud MEYER, 1996, p. 15): o famoso folhetim, cuja etimologia provém de *feuilleton* (rodapé, em francês). Tendo como objetivo expandir as opções de entretenimento, os jornais franceses do século XIX, e depois as revistas, passaram a ofertar o espaço do rodapé, geralmente na primeira página, para a publicação de escritos, como receitas culinárias, crônicas e resenhas, artigos de crítica, textos literários, entre outros. Em 1836, um clássico da literatura picaresca espanhola, “Lazarillo de Tormes”, de autoria desconhecida, tornou-se a primeira obra literária a ser serializada nesse formato (NADAF, 2009). O estilo fragmentado aguçava a curiosidade e causava excitação, além de exigir dos escritores, especialmente dos de ficção, a elaboração de enredos envolventes, que prendessem a atenção

dos leitores, incentivando-os a acompanhar o desenrolar da trama semanalmente. Podemos considerar que o folhetim inverteu a ordem editorial: primeiro se publicava em formato seriado e posteriormente em formato único.

A função democrática do folhetim estava inscrita no próprio gênero porque para obter o maior impacto público, e, portanto, de vendas, devia acomodar a existência do popular (e também a existência literária do “povo”) e o seu encontro com as classes altas no mundo em convulsão do nascimento do capitalismo industrial (TORRES, 2012, p. 03).

Criam-se as prerrogativas, assim, para o desenvolvimento de uma forma cultural mais acessível, ou seja, democrática. O método de ficção em série promovido pelo folhetim angariava o interesse do público e, como resultado, acabava gerando uma maior procura pelos jornais, “proporcionando-lhe maior tiragem e, conseqüentemente, barateando os seus custos” (NADAF, 2009, p. 120). O modus folhetinesco, nesse caso, além de ajudar a alavancar as vendas, se mostrou primordial para a disseminação dos escritos de engima – repletos de crime e mistério.

O romance policial surge em folhetins sintetizando toda a essência da época, além de carregar consigo uma forte influência da Literatura Gótica do século XVIII, conhecida por seu teor obscuro e sobrenatural. Em 1841, Edgar Allan Poe¹⁵, escritor conhecido por sua proximidade com o gótico, naquela altura editor da *Graham's Magazine*, localizada na Filadélfia, nos Estados Unidos, publicou neste mesmo periódico o seu conto “Assassinatos na Rua Morgue”, considerado o marco inicial do gênero policial. Acredita-se que Poe tenha sido o primeiro expoente do gênero, visto que criou um molde canônico, a figura mítica do “detetive” racional e observador, com Monsieur C. Auguste Dupin, arquétipo que se perpetuou como crucial para a diegese policial moderna. Embora seja um personagem marcante no rol de personas literárias, teve uma presença curta na produção de seu criador, figurando em apenas três¹⁶ de seus contos.

É importante ressaltar que Dupin não é um detetive particular, nem integra a força policial, a sua participação na investigação do crime provém de um desejo pessoal, diríamos que até mesmo social, em descobrir sobre como se deram os fatos. Ele é apresentado como

¹⁵ Edgar Allan Poe, 1809-1849, foi um poeta, romancista e crítico estadunidense, integrante do movimento romântico. É autor de poemas, como “O Corvo”, do romance “O relato de Arthur Gordon Pym” e contos antológicos. Vale destacar que suas narrativas de horror, mistério e policiais são consideradas marcos na história da literatura, tendo influenciado grandes autores ao longo dos séculos.

¹⁶ São eles: o já mencionado “Os Assassinatos na Rua Morgue” (1841); “O Mistério de Marie Rogêt”, publicado em 1842; e “A Carta Roubada”, em 1844.

um aristocrata, cuja família entrou em decadência, porém é possível notar que seus modos elitistas persistem, bem como a sua notável associação com a burguesia. Além disso, desvenda enigmas que aparentam ser insolucionáveis por meio de sua capacidade dedutiva infalível, sendo “o primeiro investigador fictício a confiar primordialmente na dedução a partir de fatos observáveis” (JAMES, 2012, p. 34-35). Essa racionalidade excessiva alia-se ao que foi proposto por Poe a respeito do método de criação de um texto literário, visto que para ele a construção de uma narrativa exige a “presença da precisão e do rigor lógico [...]” (REIMÃO, 1983, p. 09).

As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise. Podemos apreciá-las somente através de seus efeitos. Sabemos delas, entre outras coisas, que quando possuídas em grau incomum, sempre são, para seu possuidor, uma fonte do mais vivo prazer. Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que *desembaraça* e *deslinda*. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de *acurácia* que parece sobrenatural às pessoas de compreensão mais ordinária. Seus resultados, ainda que obtidos através da própria alma e essência do método, apresentam, de fato, todo o aspecto da intuição (POE, 2021, p. 87, destaques nossos).

Podemos constatar, assim, que naquela que seria considerada a primeira narrativa policial, Poe já expõe em seu parágrafo introdutório a tese que guiará toda a escola de enigma. Como se vê, o narrador nos apresenta o método analítico e científico que influenciará Dupin e os outros detetives posteriores a ele. Curiosamente, ao criar essa estrutura, “o detetive substitui o leitor no texto, uma vez que o detetive deve ler, nas pistas que encontra, um texto escrito por um criminoso” (JEHA, 2011, p. 01). A investigação é colocada em primeiro plano: o desafio proposto é a descoberta da identidade do assassino através da resolução de múltiplos enigmas. Isto é, o detetive apenas consegue instaurar a ordem por meio da verdade, e esta última só pode ser adquirida por meio de um conhecimento científico, quase matemático.

Esse tipo de texto apresenta elementos muito bem definidos, como a existência de um mistério (roubo ou assassinato) que convida o leitor a participar – mesmo que de modo ilusório – das investigações junto ao detetive (ou um personagem que toma para si a responsabilidade da descoberta), o raciocínio lógico que se faz necessário para a reunião de pistas, a elevação do suspense com a autoria do crime sendo revelada somente no final, os

espaços quase sempre restritos, a ineficiência da polícia em solucionar a problemática, o número bem delimitado de personagens e a narração (narrador observador ou onisciente) no tempo presente, abordando certos acontecimentos do passado.

A revelação do verdadeiro assassino deve dar ao leitor uma sacudida de reconhecimento: sim, isto está certo, tudo se torna claro para mim agora. O leitor deseja um sentido de inevitabilidade a respeito da identidade do assassino. Ele tem de ser o X, somente pode ter sido o X (WHEAT, 2003, p. 75 apud FONTES, 2012, p. 62).

Nesse viés, aguça-se a curiosidade do leitor por meio de pistas, promovendo uma espécie de jogo de adivinhação, a partir da reunião de múltiplas evidências, que procura transformar o público em investigadores amadores. É primordial para a resolução desse *clue-puzzle* (quebra-cabeça), conforme Stephen Knight, “a ideia de que você, leitor, pode de fato solucionar o crime antes do detetive – não apenas admirar o detetive como um homem corajoso, uma mulher cuidadosa, um verdadeiro líder ou um chato confiável; você é capaz de se sentir como um detetive¹⁷ (2003, p. 88, tradução nossa). Tal dinâmica, então, propícia que o papel do detetive ultrapasse as páginas e atinja o leitor, tirando-o de um lugar de passividade. Contudo, a solução criada pelo detetive também pode levar o leitor a se sentir desconcertado por não ter conseguido desvendar o crime antes da resolução imposta pela trama, uma vez que todos os vestígios supostamente foram reunidos em sua presença, fazendo-o pensar que apenas não soube juntá-los (ALBUQUERQUE, 1979).

Em regra, mesmo que Dupin ocupe uma posição estratégica no processo de desenvolvimento do detetive da escola de enigma, a consolidação do arquétipo se deu por intermédio de outro detetive, também notório por seus métodos investigativos: o também inteligente e perspicaz Sherlock Holmes. A sua primeira aparição aconteceu, em 1887, quarenta e seis anos após a criação de Dupin, na novela “Um estudo em vermelho”, de Arthur Conan Doyle, escritor e médico britânico. De maneira similar ao modo como a história é narrada nos contos policiais de Poe, temos a presença do narrador-personagem, uma vez que os fatos continuam a serem narrados sob o ponto de vista de um amigo e grande entusiasta do protagonista. O papel dessa personagem de inteligência mediana, além de aguçar o aspecto misterioso da história, reforça o nosso fascínio em relação à capacidade analítica do detetive,

¹⁷ No original: Central to the clue-puzzle is the idea that you reader can in fact solve this ahead of detective – not just admire the detective as a brave man, a thoughtful woman, a true leader, a reliable dullard; you can now actually stand in for the detective.

intensificando a sua grandeza intelectual em comparação à performance de outras personagens.

Poe não descreveu a si mesmo como um escritor de histórias de detetive, mas tanto ele como seu herói, C. Auguste Dupin, tiveram sua devida importância na história do gênero, embora Dupin não possa desafiar a predominância de Sherlock Holmes e tenha pouco em comum com este, a não ser sua capacidade de dedução. Sherlock Holmes permanece único (JAMES, 2012, pp. 35-36).

Poe, então, instaurou o arquétipo do detetive, estabelecendo a fórmula para os seus sucessores, dentre os quais se destacam o já referido Sherlock Holmes, Hercule Poirot, conhecido por sua personalidade extravagante, e Miss Marple, famosa por sua inteligência afiada e por sua interpretação aguçada da natureza humana. Esses dois últimos foram idealizados pela britânica Agatha Christie¹⁸, considerada a “Dama do Crime” por ser a escritora de literatura policial mais comercializada, de acordo com o *Guinness Book*, com mais de 4 bilhões de exemplares vendidos mundialmente. Segundo o jornal Folha de São Paulo, em uma matéria on-line¹⁹, de outubro de 2020, intitulada “O Misterioso Mundo de Agatha Christie”, a autora publicou 80 livros policiais, sendo 66 romances e 14 coletâneas de contos. Em função de sua vasta produção literária, as suas obras figuram entre as mais publicadas da história mundial, ficando atrás somente da Bíblia e da série de peças teatrais de William Shakespeare.

Diante do que foi discutido, pode-se afirmar que existem obras que inauguram um “novo-fazer” artístico, pois, segundo Todorov, “a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (2018, p. 94). Pode-se considerar, com isso, que “Assassinatos na Rua Morgue” introduz no rol literário o gênero policial, estabelecendo normas essenciais para aquilo que viria a ser convencionalmente chamado de relato policial tradicional. No século XX, inaugura-se uma espécie de subversão literária que reorganiza a estrutura do romance policial clássico por meio da estreia do romance *noir*.

¹⁸ Nascida em 1890, na cidade de Devon, na Inglaterra, costumava publicar suas obras sob o pseudônimo de Mary Westmacott.

¹⁹ Para ler a matéria na íntegra, acesse: <https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2020/10/o-misterioso-mundo-de-agatha-christie/>.

1.3 ROMANCE NOIR: O USO TRANSGRESSOR DO GÊNERO POLICIAL

No início do século XX, a configuração da vida urbana americana ganha novos contornos, em razão de emergentes mudanças sociais e políticas que acabaram por afetar os desejos e as angústias de sua população. Em razão de tais mudanças, a figura do detetive infalível preocupado com o restabelecimento da ordem por meio de métodos científicos começa a se desgastar. Em geral, o romance policial clássico, que estava ligado às ideias do Romantismo, tinha como intenção básica um entretenimento heroico que valorizava, acima de tudo, “a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa” (PIGLIA, 1994, p.78). Daí a presença de aspectos comuns à estética romântica, como os limites bem delimitados entre ordem e desordem, lei e crime ou herói e vilão. Em outras palavras, o viés maniqueísta, que imperou durante os séculos XVIII e XIX, definia o criminoso como a personificação do “mal” – o inimigo social –, enquanto o detetive – o herói – representava o “bem”, aquele que munido de uma autoridade científica proposta por seu método dedutivo restauraria a segurança do cotidiano.

Distanciando-se dessa primazia burguesa e lógica, a conjuntura bagunçada dos Estados Unidos, especialmente a dos anos 1920, incentivou a criação de um novo formato policial, que se tornou bastante popular por sua violência extrema. Em virtude do caos que circundava o dia a dia dos cidadãos americanos, personagens altruístas e racionais, como Holmes e Poirot, cedem seu protagonismo a indivíduos passionais e ególatras, que têm como único propósito de vida sobreviver na selva de pedra a qualquer custo, mesmo que isso leve-os a mentir ou a matar.

Para o leitor, a mudança de perspectiva teve um grande significado, o quebra-cabeça montado pelo detetive que antes era fundamental para prender a sua atenção, levando-o a ansiar pela descoberta da identidade do criminoso, dar lugar ao questionamento social. O interesse, agora, não reside mais na reunião de pistas, e, sim, no cabedal psicológico de seus protagonistas, dado que a brutalidade da vida urbana é imposta como algo rotineiro, o crime não causa mais comoção em suas personagens, nem no leitor. Acompanha-se, muitas vezes, as ações no tempo presente por intermédio de um narrador cínico e desesperançoso, cujas descrições são indiferentes, sem afetação, mesmo que esteja relatando eventos atroz, tudo em primeira pessoa. Afinal, “enquanto o romance-problema clássico tem por objetivo principal a identificação do culpado, o *hard-boiled* ou *noir*, se interessa também pelas

circunstâncias sociais e psicológicas que engendram o crime” (VANONCINI, 2002, p. 11 apud FONTES, 2012, p. 75).

John Scaggs define-a de maneira clara e sucinta, afirmando que é:

Um tipo de ficção, cujo estilo é derivado da prosa de valentão (*tough-guy*) associada a Ernest Hemingway, que se desenvolveu em revistas populares baratas (*pulp fiction*) dos anos 1920 e 1930 na América. O estilo *hard-boiled* é conciso, rude e cínico, como a aparência de seus próprios detetives, que tem uma típica narrativa de violência, sexo e traição²⁰ (2005, p. 145, tradução nossa).

É curioso notar que, segundo Raymond Chandler²¹, em seu ensaio “A simples arte de matar” (2009), foi o seu colega Samuel Dashiell Hammett²², escritor e jornalista, quem teria fundado esse tipo de literatura ao criar Sam Spade, protagonista de “O Falcão Maltês”, que fora publicado em 1929. Críticos e biógrafos, como Diane Johnson, em “Dashiell Hammet: uma vida” (1986), destacam que a experiência de Hammett como detetive privado, quando tinha 20 anos, na famosa Pinkerton, agência fundada por Allan Pinkerton, responsável por descobrir uma conspiração contra Abraham Lincoln, forneceu-lhe a matéria-prima necessária para os seus escritos policiais. Curiosamente, como observa Ernest Mandel (1988), Chandler, com o seu detetive Philip Marlowe, também foi um dos grandes protagonistas dessa reinvenção do gênero policial. Neste ponto, deve-se acrescentar outros representantes que se destacaram, como o jornalista e escritor James M. Cain, o contista Cornell Woolrich, sob o pseudônimo de William Irish, e a escritora Dorothy B. Hughes.

Para uma melhor compreensão, deve-se lembrar o sentimento de indignação e desamparo que se propagava na sociedade americana da época, em especial devido à entrada do país na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Além da Lei Seca (1920-1933), que

²⁰ Original: *Hard-boiled fiction*: A type of fiction whose style is derived from the tough-guy prose associated with Ernest Hemingway, and which was developed in the *pulp fiction* of the 1920s and 1930s in America. The hard-boiled style is terse, tough, and cynical, like the hard-boiled detectives it features, and the typical hard-boiled story is one of violence, sex, and betrayal.

²¹ Nasceu em Chicago em 1888 e mudou-se para Inglaterra quando tinha 12 anos, retornando para os Estados Unidos em 1912. Durante a época da Grande Depressão, começa a se dedicar seriamente à escrita, tendo publicado o seu primeiro conto “Os chantagistas não atiram”, na revista *Black Mask*, em 1933. Seis anos depois, em 1939, publica o seu primeiro romance “O sono eterno”, que apresentou o seu detetive Philip Marlowe ao mundo. É importante destacar que Chandler se tornou um dos maiores escritores de ficção policial do século XX e foi roteirista na Era Clássica de Hollywood, inclusive assinando roteiros de filmes *noir*, como “Pacto Sinistro” (1951), de Alfred Hitchcock, adaptação de livro homônimo de Patricia Highsmith.

²² Nascido no Condado de Maryland, em 1894, filho de pais humildes, cresceu na Filadélfia e em Baltimore. Exerceu diversas profissões antes de dedicar-se à literatura, dentre as quais se destacam a de mensageiro, entregador de jornal e detetive. É considerado por muitos críticos como o inventor da ficção policial. Publicou o seu primeiro romance “Seara vermelha”, em 1929, protagonizado pelo Continental Op, porém o seu detetive mais popular é Sam Spade, que figura em algumas de suas obras.

vigorou por treze longos anos, e a Grande Depressão (1929), que fomentaram a corrupção dentro das instituições federais e o crescimento das taxas de criminalidade no país. Com a ascensão da máfia, o outro lado do famoso *American way of life* (estilo de vida americano, em português), deu-se um desgaste ainda maior na ordem social dos centros urbanos, o que oportunizou uma onda de violência multifacetada, onde todos estavam à mercê da criminalidade, levando os indivíduos a questionar crenças e valores morais.

A evolução do romance policial reflete a própria história do crime. Com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades. (MANDEL, 1988, p. 59).

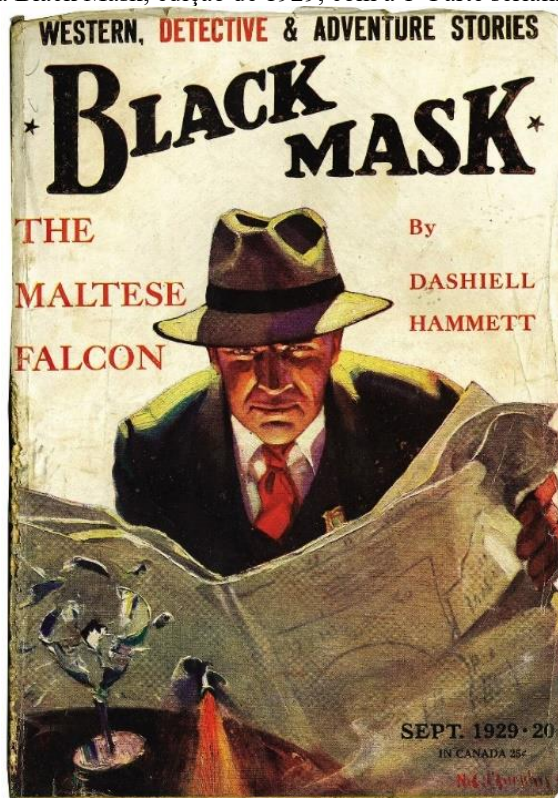
É sabido que existe uma familiaridade empírica entre a produção literária e o contexto histórico vigente, com ênfase para a literatura policial que demonstra desde o seu início uma grande proximidade com a violência imposta pelo ambiente urbano, que costuma ter papel decisivo em seus enredos. Nessa lógica, “com a expansão quantitativa do crime”, ocorreu “uma transformação qualitativa do texto policial tradicional, com o consequente domínio do crime organizado” (MANDEL, 1988, p. 59). Aliás, conforme observa Gubern, “das laboriosas sutilezas de Sherlock Holmes, que era um filho demasiado exemplar do racionalismo europeu, à ácida e feroz crônica de Hammett, medeia um autêntico abismo moral (e, por suposição, literário)” (1988, p. 46). Não havia mais espaço para a indulgência analítica dos detetives ingleses em resolver quebra-cabeças, a soberania do método racional se torna inverossímil perante novas regras éticas ligadas a uma conjuntura obscura.

Em “Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines” (2000), Erin Ann Smith observa que a necessidade de adaptação das histórias veiculadas nessas revistas tinha a ver com o apelo comercial que essa forma de ficção barata tinha entre a classe trabalhadora, que não podia pagar por publicações mais caras. A autora resgata, então, a informação de que o editor americano Frank Munsey estabeleceu, em 1893, uma estratégia lucrativa ao utilizar impressoras de alta velocidade para imprimir a *Munsey's Magazine* em papéis de celulose de baixa qualidade, com o intuito de produzir revistas em uma maior escala e com baixo custo. Esse processo de produção propiciou uma revolução editorial que impactou diretamente no preço tabelado de cada exemplar que passou de vinte e cinco centavos para o de dez centavos, bem como ampliou a sua circulação entre os leitores de classes mais humildes.

Pode-se afirmar que, de certo modo, os procedimentos mercatórios fizeram com que os enredos presentes nessas edições se submetessem ainda mais às expectativas sociais de seu

público-alvo — composto majoritariamente por uma parcela populacional economicamente marginalizada. Cabe destacar que a intensa interação entre o leitor e a narrativa é um traço característico do gênero policial desde o seu início, muito devido ao seu viés industrial, ou seja, comercialmente preocupado com a recepção e a venda de seus exemplares. Não seria diferente, assim, com a literatura *noir*, que se destacou em revistas, comumente destinadas ao proletariado, sendo a mais notável delas a *Black Mask* — fundada em 1920, com o slogan “Western, Detective & Adventure Stories” (fig. 1). Essas publicações de caráter popular e folhetinesco, conhecidas como *pulp fiction* ou *pulp magazines*, são sucessoras diretas, como vimos, das *dime novels* e responsáveis por influenciar em demasia a cultura de massa norte-americana com suas *western stories*, cujo surgimento estava intimamente ligado ao desenvolvimento do mercado editorial estadunidense (SMITH, 2000). Muitas vezes, as histórias publicadas que faziam sucesso ganhavam posteriormente edições em formato único, como foi o caso de “The Continental Op” (1930), que reuniu diversos contos que Hammett escreveu para a *Black Mask* ao longo da década de 1920. Acredita-se que o detetive que protagonizou essas aventuras serviu de inspiração para a criação do detetive americano moderno.

Figura 1 - Capa da revista Black Mask, edição de 1929, com a 1ª Parte serializada de “O Falcão Maltês”



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/BlackMaskFalcon2.jpg/220px-BlackMaskFalcon2.jpg>.

Inicialmente, como já discutimos, a expressão *roman noir* era utilizada para designar narrativas francesas de cunho sombrio e gótico dos séculos XVIII e XIX. Na América, passou a ser usada para nomear esses escritos policiais americanos, além de outros termos que também foram sendo incorporados a esse universo, como romance de violência e “relato *tough* ou *hard-boiled*” (PADRÃO, 2002, p. 51). A escolha pelo adjetivo “preto”, “noir” em francês, está associada a ambientação de suas situações, que retratam, quase sempre, a noite, a cidade deserta, casas silenciosas, cenários abandonados ou mal assombrados. Além disso, os seus enredos, na maioria das vezes, apresentam uma forte tensão dramática ao misturar características do horror e do suspense com elementos policiais. Ao contrário do que se tinha no policial clássico, agora, o protagonista, sempre avesso a heroísmos, pode ser “um malandro, um detetive, mas também pode ser um jornalista, um gângster, um assassino” (FONTES, 2012, p. 81).

Se antes Dupin era imune aos perigos da vida urbana, na nova narrativa todos estão à mercê do criminoso, nem mesmo os protagonistas estão resguardados da decadência social que os assola. Permanecer vivo e fugir de represálias judiciais é algo recorrente, porém é comum que as suas personagens se encaminhem para um final trágico, o que, de certo modo, resulta em um retorno ao *status quo*. Assim, “não era fatal que o assassino fosse uma réplica do detetive, uma espécie de detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 57).

Noir é a expressão francesa que denota preto, hostil, sombrio, e foi primeiramente adotada na literatura para indicar uma ficção com muita ação, angústia, violência, e que expõe o lado mais cruel da sociedade. [...] Na América, surgiu importada da França por Charles Higham e Joel Greenberg, e apresentada no livro *Hollywood the forties* (1968), definida como um subgênero da escola *hard-boiled*, no qual o protagonista usualmente não é um detetive, mas em vez dele uma vítima, um suspeito ou assassino, mas sempre algo relacionado ao crime. Em 1984, o termo passou a se referir a um tipo de literatura, quando o editor Barry Gifford fundou a Black Lizard Books, para republicar as obras de Jim Thompson (FONTES, 2012, p. 78).

Em razão da falta de consenso por parte da crítica especializada, dos próprios escritores e das editoras, usa-se diferentes designações para se referir ao subgênero em questão, porém, neste estudo, optou-se por utilizar as supracitadas expressões – romance *noir* e *hard-boiled* –, por entendê-las como uma unidade, cujas características não se distanciam, mas se somam. Sabe-se que a violência sempre apareceu em suas mais variadas formas na literatura mundial, com ênfase para os escritos de Hemingway e Zola, porém, é na ficção *noir*

que ela adquire certo protagonismo, dado que “ação, angústia, e violência são palavras-chaves desta modalidade de narrativa, que mostra a face mais cruel da sociedade (FONTES, 2012, p. 81).

Para Todorov, o policial tradicional “não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito” (2006, p. 95). Em contrapartida, “o romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda” (2006, p. 98). Em vista disso, temos duas formas de interesse dos leitores: a primeira forma de interesse se refere à curiosidade resultante do efeito à causa, tinha-se um mistério e indícios criminais, a partir daí se desenrola a investigação, já a segunda forma é o suspense, que vai da causa ao efeito. Isto é, subverte-se a premissa que tinha sido imposta até aquele momento, a investigação perde o protagonismo e cede espaço para o meio representado: os temas e as personagens. Nesse sentido, transcorre a “primeira grande revolução no romance policial” (MANDEL, 1988, p. 63).

Na escola de enigma, o objetivo não era apresentar uma crueldade esmagadora, mesmo que esta já estivesse presente, mas, agora, não há lugar para a ausência dela. A brutalidade humana se torna uma constante nas relações interpessoais, todos são possíveis vítimas, o crime passa a acontecer tanto em locais periféricos quanto nas residências das classes mais abastadas. Não há distinção entre pobres e ricos, um simples encontro pode resultar em homicídio, pois lei e ordem não são praticadas neste universo. Isto corrobora a tese de que, em geral, “a violência é um elemento constitutivo do romance policial” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19),

Com a derrocada do sistema capitalista americano, “há uma inversão das convenções do romance tradicional. Agora, em lugar dos ambientes bucólicos, [...] o romance hard-boiled usa um local urbano, uma sociedade desajustada e um final de dissolução” (FONTES, 2012, p. 70). O primeiro detetive, Spade, segundo Flávio Carneiro, “é o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo, e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado” (2005, p. 20). Em outras palavras, em um cenário tão problemático, não faria sentido conceber uma figura extremamente racional como Holmes, pois tinha-se uma realidade repleta de excessos e paixões, completamente distanciada da ideologia científica de outrora. Como diz, ainda, Andréa Lúcia Paiva Padrão, “a ficção de Hammet é marcada pelo realismo crítico, pela história de ação violenta e de linguagem rude, e pela reprodução de forma mimética da realidade cotidiana, social e humana das grandes metrópoles dos Estados Unidos” (2002, p. 54).

Revela-se um retrato social pessimista, na medida em que enfatiza a amoralidade frequente no cotidiano das grandes cidades, onde todas as formas de ganhar dinheiro são válidas. O anti-herói, cuja narração respinga um humor ácido, têm o costume de se envolver emocionalmente com suas parceiras de negócios, misturando fatalmente sexo e trabalho. Manifestando-se como uma oposição à assexualidade que acometia os detetives do relato clássico, no típico enredo *noir*, o protagonista tem o hábito de se envolver com mulheres fatais, donas de um poderoso charme e de uma maldade implícita. Diante de seus desejos, ambos lutam para escapar em meio a mentiras e assassinatos, sendo frequentemente forçados a admitir os seus crimes quando são encurralados pela justiça moral.

Como pondera Aline Goldberg, em sua dissertação de mestrado “Da incriminação” (2000),

[...] nas narrativas policiais clássicas o que motivava o criminoso eram interesses pessoais, relacionados à herança ou a alguma vingança pessoal. Já no romance *noir*, o crime passa a ter uma dimensão maior, são assassinatos cometidos por causa de drogas, muito dinheiro e poder envolvido. O criminoso, nas narrativas de enigma, abusa de venenos e animais selvagens para vitimar personagens. Os da narrativa *noir* utilizam muita violência. O instrumento mais usado passa a ser a arma automática (GOLDBERG, 2000, p. 74).

O herói (detetive) de rigor lógico era, geralmente, um aristocrata amador, sempre agindo dentro da lei, que mesmo com a intenção de salvaguardar a verdade, permanecia intocável em seu escritório, juntamente com seu amigo. Já, na ficção *hard-boiled*, o detetive particular – “eye private”, em inglês – é mais um assalariado dentre muitos, alguém que desenvolve uma atividade profissional para conquistar o seu sustento, muitas vezes colocando em risco a sua integridade física. Entretanto, segundo Mempo Giardinelli, não devemos nos enganar, pois esse tipo de narrativa “não é uma ‘literatura de escritório’²³” (2013, p. 17, tradução nossa). Tem-se, com isso, uma ruptura definitiva, “a maioria do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado na sala de visitas. É impossível se imaginar Hercule Poirot [...] ou Padre Brown lutando contra a Máfia” (MANDEL, 1988, p. 62). O novo detetive extrapola os formalismos profissionais, pois, de acordo com Boileau-Narcejac:

²³ Original: No es una literatura ‘de escritorio’.

Deixou de ser o funcionário burocrático, escravizado às ordens do chefe e ao regulamento determinado pelos manuais, com horários, folhas de ponta e normas para tudo, e foi para as ruas ganhar a vida, assumindo os riscos dos próprios atos. Ele trabalha, daqui em diante, por rendimento, para um cliente sempre apressado e difícil de satisfazer (1991, p. 58).

Esse relato apresenta uma retórica crítica, quase de protesto, baseando-se em uma realidade social injusta e problemática. As suas personagens precisam lidar com impasses morais, dado que o seu arco central explora dilemas políticos, como a opressão entre o forte e o fraco, o masculino e o feminino etc. Tem-se o fim do idealismo romântico, deixa-se de lado os enigmas e o cientificismo analítico clássico, dado que o drama, agora, se passa em um ambiente menos convencional e lúdico, dando destaque ao submundo fraudulento em que os estadunidenses viviam. Havia uma certa resistência às convenções morais, visto que suas histórias, na maioria das vezes, tinham como protagonistas sujeitos transgressores e dúbios.

Por outro lado, ao se desprender do modelo anterior, de herói sem defeitos, o protagonista passa a ostentar uma personalidade excessivamente humana, que o coloca em uma dimensão anti-heroica. À vista disso, tem-se uma história com ritmo acelerado e diálogos ríspidos que se passa em um mundo ganancioso, onde as personagens, a mulher fatal e o anti-herói, estão sujeitos à dominação do dinheiro e a desconfiarem de tudo e todos. O mistério se torna um mero coadjuvante, ou até mesmo desaparece, posto que o eixo temático se desloca da malha investigativa, ou seja, do processo de reunião de pistas, para a figura do investigador, ou do próprio criminoso, a depender da narrativa. Outra ruptura significativa que deve ser observada é a narração em primeira pessoa, não há mais um narrador-assistente, como Dr. John H. Watson, responsável por registrar, tal como um cronista, as proezas de Holmes. Na nova narrativa, é o próprio protagonista quem nos confidencia, em uma linguagem coloquial e rápida, os seus pensamentos e fracassos.

Outrora, os limites entre crime e ordem definiam a ética da trama policial, porém como essas fronteiras não são bem delimitadas no enredo tipicamente *noir*, tem-se crimes, traições e cadáveres, sob uma atmosfera realista e, ao mesmo tempo, sensacionalista. As disputas são vencidas pelo poder ou pelas armas semiautomáticas e, embora as paixões se façam presentes, não existe lugar para o perdão. Conclui-se, então, que “todos os sentimentos são enfocados, inclusive as paixões impetuosas e os ódios brutais. A história não deve apresentar necessariamente, um final feliz” (PADRÃO, 2002, p. 56). Desse modo, mesmo que a transgressão prevaleça em boa parte do enredo, a punição surge na última página para restaurar os valores sociais. O final trágico garante o equilíbrio, “o principal efeito proposto

[...] é a catarse do leitor, que assiste com satisfação à vitória do bem e à queda do mal, tudo se passando num mundo aberto longe dos olhos da justiça” (FONTES, 2012, p. 80).

O herói da literatura de massa, pouco importa se agindo dentro, à margem ou fora do sistema policial, representa o símbolo do desejo de salvaguardar os valores sociais, lutando contra os elementos perturbadores da ordem, inimigos do estado e dos cidadãos integrados na sociedade. [...] a justiça triunfará sobre a iniquidade, o amor sobre o egoísmo, a liberdade sobre a opressão, enfim, o bem sobre o mal. A maldade é colocada na literatura de massa apenas para ser aniquilada (D’ONOFRIO, 1999, p. 178).

Em virtude do romance *noir* estar inserindo dentro de uma cultura massificada, pautada por ideais populares, não surpreende que a degeneração dos indivíduos seja abordada somente para que possa ser destruída mais tarde, garantindo, assim, a restituição da ordem “moral”. Faz-se relevante lembrarmos que a literatura de massa, em geral, considerada como uma literatura inferior por se distanciar dos moldes eruditos, em função de sua natureza romântica, tem uma relação mais próxima com o grande público, ou seja, o leitor comum. Faz sentido enfatizar, aqui, que o gênero policial não se encontra fora do circuito hermético proposto pela crítica, posto que continua a ser frequentemente teorizado.

No próximo capítulo, será apresentada a caracterização do filme *noir* para que se possa compreender o seu arranjo. Cabe ressaltar que, por volta de 1940, muitas dessas narrativas policiais começaram a ser adaptadas por estúdios hollywoodianos, o que resultou em um conjunto de películas de cunho violento e ácido. Nascia, a partir disso, uma abordagem que ficou famosa por sua fotografia escura e por suas personagens egoístas. As raízes desse tipo de produção estão, de certo modo, associadas à Era de Ouro americana.

CAPÍTULO 2 - FILM NOIR: A TRANSGRESSÃO CHEGA AO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

Por outro lado, o cinema é uma linguagem.

André Bazin, no ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”

2.1 SOBRE O FILM NOIR: UM PANORAMA GERAL

Quando o crítico e escritor Nino Frank empregou o termo *film noir*²⁴ pela primeira vez, em agosto de 1946, no artigo “Un nouveau genre ‘policier’: L’aventure criminelle”, publicado na revista *L’écran Français*, para se referir a um novo “fazer artístico” que havia conquistado muitos diretores de Hollywood no início daquela década, até então eles ainda não haviam sido considerados pela crítica americana. O termo fazia alusão ao título da *Série Noire*, famosa coleção de traduções francesas das narrativas americanas de crime dos anos de 1920 e 1930, que havia sido lançada um ano antes, em 1945, pela editora Gallimard, tendo como principal organizador o roteirista Marcel Duhamel. Em seu texto, Frank analisou os seguintes filmes, que tinham estreado nos cinemas parisienses em julho daquele mesmo ano, “O Falcão Maltês” (1941), “Laura” (1944), “Até a vista, querida (1944) e “Pacto de Sangue” (1944) – vale destacar que este último será analisado no último capítulo desta dissertação.

No período em que a França esteve sob jugo nazista, entre 1940 e 1944, obras oriundas dos países inimigos do regime foram impossibilitadas de adentrar em seu território, o que impossibilitou que a crítica acompanhasse a divulgação das primeiras produções *noir*. Com o fim do conflito, “a produção acumulada dos últimos quatro anos inundou o mercado cinematográfico francês” (MATTOS, 2001, p. 12), expondo uma expressiva mudança na representação visual e no universo temático do cinema americano daquela época. Neste ponto, os franceses “aperceberam-se de um escurecimento não só do ambiente como do próprio tema” (SILVER e URSINI, 2012, p. 10), que funcionava como uma espécie de antítese ao

²⁴ O crítico de cinema Roger Ebert, em seu ensaio “A guide to film noir genre” (1995), se referiu a *film noir* como “um termo francês que significa ‘filme negro’, ou filme da noite, inspirado na *Série Noire*, uma linha de brochuras baratas que traduziu autores da ficção americana de crime *hard-boiled* e encontrou um público popular na França” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/roger-ebert/a-guide-to-film-noir-genre>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

otimismo do sonho americano e aos ideais tradicionais da camada burguesa. Aqui, é importante lembrarmos do *Motion Picture Production Code*, ou Código de Produção de Cinema, criado pela Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos – *Motion Pictures Producers and Distributors Association* (MPPDA), que também ficou conhecido como Código Hays, devido ao nome de seu líder, Will Hays. Nele, tinha-se uma série de restrições de cunho moralista, às quais os estúdios cinematográficos e, por extensão, os filmes produzidos em Hollywood entre os anos de 1930 e 1968 precisavam se adequar para que não fossem reprovados, nem tivessem a sua distribuição embargada pela entidade. Com efeito, embora o *noir* seja reconhecido por sua dimensão agressiva do ponto de vista narrativo, sabe-se que, em sua era clássica, os filmes foram gravados sob a imposição de duras regras morais, cabendo aos seus realizadores recorrerem ao uso de metáforas e de outros mecanismos semânticos para driblar a censura.

Para Heredero e Santamarina (1996) e Silver e Ursini (2012), o período clássico se estende de 1941 a 1958. Ainda que não haja um consenso sobre qual, de fato, teria sido o título inaugural, podemos citar “O Homem dos Olhos Esbugalhados” (Boris Ingster, 1940), “Dentro da Noite” (Raoul Walsh, 1940) e “Relíquia Macabra” (John Huston, 1941), adaptação do já citado “O Falcão Maltês”, de Hammett, como representações de sua gênese, bem como atribui-se ao filme “A Marca da Maldade” (Orson Welles, 1958) o encerramento de sua fase clássica. Já Todd Erickson, em seu ensaio “Kill me again: movement make a genre”, que está incluído em “Film noir: readers” (1996), defende a classificação de *neonoir* para os filmes posteriores à fase canônica, em especial aqueles que foram lançados a partir da década de 1960, e sugere analisá-los como uma nova categoria. A título de exemplo, apontamos “Céu e Inferno” (Akira Kurosawa, 1963), “Black Snow” (Takechi Tetsuji, 1965), “Taxi Driver” (Martin Scorsese, 1976), “Corpos Ardentes” (Lawrence Kasdan, 1981), “Blade Runner: O Caçador de Andróides” (Ridley Scott, 1982), “A Dama do Cine Shanghai” (Guilherme de Almeida Prado, 1987), “Los Angeles: Cidade Proibida” (Curtis Hanson, 1997), “Sin City: A Cidade do Pecado” (Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005) e “Blade Runner 2049” (Denis Villeneuve, 2017). É, em resumo, “um nome que reconhece a sua rica herança *noir*, mas que distingue suas influências e motivações²⁵” (ERICKSON, 1986, apud SILVER e URSINI, 1996, p. 321, tradução nossa).

²⁵ No original: Contemporary film noir is a new genre of film. As such, it must carry the distinction of another name; a name that is cognizant of its rich noir heritage, yet one that distinguishes its influences and motivations from those of the bygone era.

Segundo Fernando Mascarello, “é preciso reconhecer que o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva” (2006, p. 179). Dessa maneira, através de um reconhecimento “posterior” feito pelos franceses, a expressão serviu para descrever “a psicologia e a aparência não apenas de um gênero, mas de um tom surpreendentemente difundido nos filmes de Hollywood” (SKLAR, 1978, p. 296) daquela época. Ainda, de acordo com Mascarello, “nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*” (2005, p. 178) no momento de sua criação. A crítica francesa foi o agente responsável por introduzir esse conceito aos americanos, além disso, tal fato ajuda-nos a concebê-lo como um produto artístico que foi ignorado quando se deu o seu florescimento. Isso se explica, talvez, pelo fato de que, geralmente, eram produzidos com um baixo orçamento, sendo relegados à categoria de “filmes b”, exibidos nas segundas partes das sessões duplas.

“Em 1955, muito antes do *film noir* aparecer em qualquer livro de língua inglesa ou artigo, Raymond Borde e Etienne Chaumeton escreveram o primeiro livro sobre este tema, o *Panorama du film noir américain*” (SILVER e URSINI, 2012, p. 10). De qualquer modo, o reconhecimento em território americano somente se deu na década seguinte, com a publicação do livro “Hollywood in the forties: a complete critical survey of Hollywood films from 1940 to 1950” (1968), de Charles Higham e Joel Greenberg, que traz um capítulo chamado “Black Cinema”, no qual os autores abordam as suas características principais, além de adaptarem o termo francês “noir” para o inglês “black”. Já o surgimento na pesquisa acadêmica se deu por meio “da tese de doutorado de Amir M. Karimi, Toward a definition of the american film noir” (MATTOS, 2001, p. 15). Outra obra que se tornou uma referência para cinéfilos e pesquisadores foi “Film noir: an encyclopedic reference to the american style”, de Alain Silver e Elizabeth Ward (1979), na qual os autores apresentam uma coletânea de títulos, bem como abordam detalhes minuciosos de suas filmagens. De lá para cá, esse livro contou com algumas reedições, as quais trazem revisões atualizadas.

O *film noir* se apresenta como uma espécie de subversão às normas estéticas e sociais já consolidadas em Hollywood, além de que o seu surgimento está ligado à adaptação de histórias policiais e de suspense com um alto teor de violência que, como vimos, vinham fazendo sucesso em revistas de banca desde o final dos anos 20, cujas personagens eram vulneráveis e obscuras. A principal influência de sua diegese veio justamente dessas novelas cujos enredos tinham como pano de fundo o caos social vivido pela sociedade americana, momento em que o país tentava sair de uma grave crise socioeconômica e começava a dar os primeiros passos na direção de se tornar uma potência econômica mundial. Ademais,

“também influentes foram as obras de escritores naturalistas como Émile Zola e Ernest Hemingway, tendo este último um papel particularmente relevante com a sua prosa cortante e poética e os seus diálogos mordazes (SILVER e URSINI, 2012, p. 12). Cabe destacarmos que “Os assassinos” (1927), conto de Hemingway, que retrata de maneira direta e crua a violência e o comportamento de um indivíduo perante a sua morte iminente, ganhou, em 1946, uma adaptação homônima, em formato *noir*, dirigida por Robert Siodmak.

A psicanálise freudiana e a filosofia existencialista foram determinantes para a composição de seus temas centrais, como o “passado sombrio” e o “pesadelo fatalista”, pois, conforme observam Alain Silver e James Ursini:

Ao nível filosófico, os anos 1930 e princípios de 1940 viram tanto o existencialismo como a psicologia freudiana invadir a literatura americana e os principais jornais e revistas. Os romances existencialistas como *La Nausée* (A Náusea, 1938) de Jean-Paul Sartre já se encontravam nas prateleiras das bibliotecas da *intelligentsia*. Os jornais de psicologia lidavam cada vez mais com as teorias freudianas [...]. Ambas as teorias ajudaram a promover uma visão geral em que a ênfase do absurdo da existência, juntamente com a importância do passado individual, é determinante para as ações de cada um (2012, pág. 15).

Para André Bazin, em seu ensaio “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”, “muitos dos romances americanos do tipo ‘Série Noire’” eram “visivelmente escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood” (1991, p. 82). Aqui, infere-se uma relação bastante difusa entre a literatura e o cinema, uma vez que ambas dialogaram intrinsecamente para a prosperidade desse tipo de ficção. É quase unânime entre os especialistas que a literatura foi crucial para a constituição de seus elementos narrativos, tendo contribuído para “a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino” (MASCARELLO, 2006, p.181). Este último imprime certa fluência aos acontecimentos narrados e incentiva o espectador a adentrar na consciência do protagonista. É em razão da existência dessas técnicas que “o espectador consegue descobrir antecipadamente o final destes filmes porque o futuro já está pré-configurado no passado” (FRAGOSO, 2016, p. 96).

No filme “A Dama do Lago” (Robert Montgomery, 1947), adaptação de uma obra homônima, escrita por Raymond Chandler em 1943, cujo roteiro também contou com a sua participação, apesar de ter escolhido por vontade própria não ser creditado, tem-se uma inovação no dispositivo da abordagem *noir*. Montgomery, que também protagonizou a trama, optou por utilizar a técnica da câmera subjetiva: todas as cenas foram gravadas sob o ponto de vista do detetive Philip Marlowe, as personagens ao conversarem com ele olham diretamente

para a câmera, promovendo uma quebra da quarta parede. O espectador é o tempo todo confrontado, visto que acompanha a história pelo olhar direto de Marlowe. Inclusive, só temos acesso à imagem do detetive quando um espelho é posto em cena, outra escolha é a ausência de trilha sonora. Para o professor Michel Misse, “com a câmera subjetiva perde-se o distanciamento tão característico dos filmes *noir*, diminui-se a ambiguidade do narrador e dos personagens [...], produzindo um ‘efeito de real’ muito distinto do obtido literariamente, no romance” (2013, p. 142). Todavia, é possível discordar do referido autor, se pensarmos no uso desse recurso sob um viés existencialista, posto que tem o efeito de gerar uma identificação ainda maior do público com o detetive, levando o espectador a inconscientemente se sentir como o próprio Marlowe.

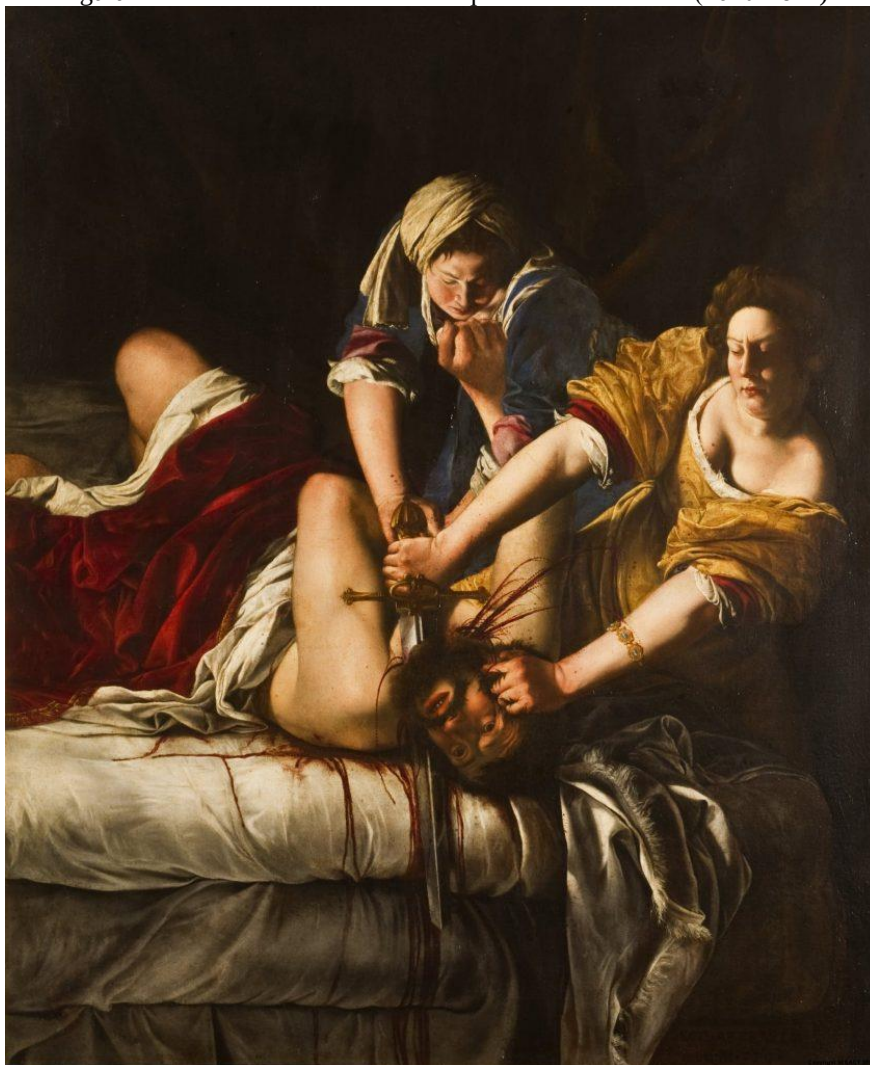
Esse exemplo ajuda-nos a enfatizar a natureza diversificada desse universo, visto que não existem fronteiras bem delimitadas sobre a construção de sua estrutura, sendo possível encontrar produções que apresentam divergências entre si. Não é de se admirar, portanto, que a crítica ainda tenha dificuldade em defini-lo por causa da essência maleável e ampla de seu escopo, o que pode confundir a sua conceitualização. Faz-se relevante destacar que a sua definição é fonte de discussões fervorosas entre teóricos de cinema e historiadores, que nunca chegaram a um consenso unânime, se seria um gênero – como comédia e drama –, um ciclo, uma tendência ou um estilo visual e narrativo. Raymond Borde e Etienne Chaumeton o tipificam “como um grupo de filmes de um país com traços comuns (estilo, atmosfera, tema...) bastante evidentes para marcá-los inconfundivelmente e lhes conferir, no contexto dos tempos, um caráter inimitável” (apud MATTOS, 2001, p. 13). Isto porque “o *film noir*, atendendo às suas várias possibilidades de definição, apresenta-se como um conceito complexo, porém passível de identificação por via de vários denominadores comuns que os filmes do gênero exibem” (FRANCISCO, 2022, p. 339).

O cinema americano acolheu muitos cineastas europeus²⁶ que trouxeram consigo não somente um estilo próprio, como também uma ideologia política que dialogava com essa literatura popular subversiva que ambicionava retratar a realidade social e econômica do país, evocando a corrupção policial e estatal, a onipotência do dinheiro e a violência ostensiva nos espaços urbanos. Grande parte desses diretores tinham fugido de seus países de origem, por causa do avanço das tropas nazistas, e encontraram nos EUA os meios necessários para

²⁶. “Muitos dos principais realizadores do *film noir* do período clássico – Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Billy Wilder Edgar G. Ulmer, Max Ophüls, Jacques Tourneur e Jean Renoir – haviam emigrado da Europa. Tinha trabalhado na Alemanha e França onde o Expressionismo e o Realismo Poético eram os movimentos artísticos dominantes há mais de uma década” (SILVER e URSINI, 2012, p. 11).

realizar obras com técnicas que já eram recorrentes na Europa, dentre elas estão o ponto de vista subjetivo e psicológico e a iluminação em *chiaroscuro*²⁷ (fig. 2).

Figura 2 - Pintura barroca “Judite decapitando Holofernes” (1620-1621)



Fonte: Artemisia Lomi Gentileschi. Judith Beheading Holofernes (1620-1621). Óleo sobre tela, 199 x 162cm. Galleria degli Uffizi, Florença-Itália.

A fonte estilística pode ser discutida em muitas dimensões. Tem-se a influência narrativa e fotográfica de filmes de gângsteres e de horror dos anos 1930, assim como uma

²⁷ A estratégia *chiaroscuro* se difundiu na pintura renascentista do século XVI, tendo influenciado essa arte até o século XVIII, mais especificamente a pintura barroca – expressão artística inserida no movimento barroco. Trata-se de uma técnica que se define pelo grande contraste entre luz e sombra, fazendo uso de tons claros e tons escuros na representação de objetos. Nesse caso, a iluminação aparece de forma a dar destaque ao objeto principal, fazendo com que as cenas das pinturas barrocas por não terem luz natural sejam retratadas sempre em seu ápice, o que dá uma qualidade dramática e teatral às obras. Faz-se relevante destacar que o barroco surge na Itália em um período conflituoso para a Igreja Católica, que se viu ameaçada pelo avanço da Reforma Protestante, liderada por Martinho Lutero. Para opor-se aos protestantes e reconquistar o seu poder, a Igreja Católica instaura a Contrarreforma, contexto em que o barroco ganha força ao utilizar a arte para catequizar os fiéis, sendo por esse motivo que a maior parte de suas telas simbolizam episódios bíblicos.

certa interferência da estética barroca, do Expressionismo alemão, com seus cenários angulosos e atuações exageradas, e até certo ponto do Realismo poético francês, com seus enredos pessimistas e o forte teor de denúncia social. Cabe mencionarmos, além destes, o Neorrealismo italiano, cujo período de vigência se deu na mesma época, levando-nos a cogitar uma possível influência mútua, visto que “*Ossessione*” (1943), de Luchino Visconti, considerado o primeiro filme neorrealista, nada mais é do que uma adaptação penetrante de “*O destino bate à sua porta*”, do supracitado James Cain. Em 1946, estreou outra adaptação, dessa vez homônima e hollywoodiana, dirigida por Tay Garnett, com Lana Turner e John Garfield nos papéis principais.

Pode-se dizer que no *film noir* “tudo nos remete à noção de estarmos num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos” (ORTEGOSA, 2010, p. 39), onde se sobressaem o uso da fotografia em preto e branco que possibilita uma fuga ao naturalismo policromático do mundo real; a predileção por cenários teatrais, barrocos e até mesmo surrealistas, como em Orson Welles e Fritz Lang; a iluminação dramática em alto contraste e sem meio tons que, além de ajudar a criar tensões na cena, esboça a personalidade incisiva das personagens. Tem-se “o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte em *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência) (MASCARELLO, 2006, p.181); ou “planos que oscilam entre *close-up* à profundidade de campo sem mediações” (ORTEGOSA, 2010, p.39). Salienta-se que os constantes planos em *big close-up* ajudavam a conferir um efeito claustrofóbico nas cenas.

Podemos resumir a sua estrutura estético-narrativa, cuja abordagem se alia a de muitos outros movimentos, a partir dos seguintes elementos: o espaço urbano combina a opulência de seus edifícios e a claustrofobia das salas fechadas, bem como apresenta ambientes escuros e enevoados. Os seus temas “incluem desespero, paranoia e niilismo; uma atmosfera de aprisionamento claustrofóbico; uma sensação de pesadelo, de solidão e alienação; uma falta de propósito fomentada em parte por sentimentos de distanciamento do próprio passado²⁸” (SANDERS, 2006, p. 92, tradução nossa). Nesse universo, os sujeitos costumam ser atemorizados por um segredo que os leva a esconder o seu passado das demais personagens, o que potencializa a criação de uma atmosfera misteriosa. “Todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, incutindo-lhe um sentimento de angústia e insegurança, tornando-o participante da sensação do submundo *noir*.” (MATTOS, 2001, p.

²⁸ No original: Noir themes and moods include despair, paranoia, and nihilism; an atmosphere of claustrophobic entrapment; a nightmarish sense of loneliness and alienation; a purposelessness fostered in part by feelings of estrangement from one's own past.

14). Por conseguinte, os diálogos são acelerados, em um registro informal, com muitas gírias e muitos trocadilhos, referência do estilo *hard-boiled* e dos filmes de gangsters da década anterior. Outra “característica e imagem marcante que todos os personagens *noir* partilham é o facto de fumarem - e em alguns casos, também beberem – compulsivamente” (FRAGOSO, 2016, p. 90) (fig. 3 e 4).

Figura 3 - “Um Retrato de Mulher” (Fritz Lang, 1944)



Fonte: print screen, arquivo da pesquisadora.

Figura 4 - “A Dama de Shanghai” (Orson Welles, 1947)



Fonte: print screen, arquivo da pesquisadora.

O crime continua sendo o tema principal, ou seja, é a força que conduz à desordem, fruto de um individualismo psíquico e da dificuldade que certos indivíduos têm em participar do corpo social. Nesse caso, “sórdida ou insólita, a morte emerge sempre no fim de uma viagem sinuosa. Em todos os sentidos da palavra, o filme *noir* é um filme de morte” (MATTOS, 2001, p. 14). Mediante as angústias do pós-guerra, forma-se um ambiente claustrofóbico e fatalista, cuja contravenção aos valores morais só não chega a assumir a totalidade da trama devido à complexidade contraditória de suas situações. “O cinema *noir* é principalmente conhecido por transmitir uma sensação de angústia, suspense, perigo, violência” (AUGUSTI, 2018, p. 75). Entretanto, a maldade humana não é apresentada como algo totalitário, mesmo que se faça presente e frequente, pois essa ficção foge da concepção maniqueísta de que o bem e o mal são opostos irreconciliáveis. Nesse sentido, existe uma ambiguidade moral que permeia a personalidade de suas personagens, em especial o anti-herói, que pode ou não ser um criminoso, e a mulher fatal, manipuladora e assassina.

Posto isto, “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 os quais ele é visto” (BAECQUE, 2010, p. 38). Ao absorver os impactos da desestruturação sociopolítica, os estúdios impulsionaram a realização de

enredos que, de certa forma, alcançavam o desgosto da população com o contexto em vigência. É durante essa fase que Hollywood consolida a sua posição na Era de Ouro, a famosa Golden Age²⁹, e passa a ocupar um lugar de domínio, tornando-se o centro da consciência cultural da América, inclusive incentivando a criação de novos gostos e estereótipos. Temos, dessa forma, o filme como um objeto histórico de seu tempo, onde é possível encontrar traços de quem o produziu, levando-nos a “analisar o filme, a partir da diegese, do cenário, do texto, das relações do regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa” (FERRO, 1976, p. 203).

O cinema era, na década de 1940, o meio cultural mais prestigiado do país, sendo admirado principalmente pela classe média, além de contar com o apoio de uma elite intelectual que acreditava no poder dos cineastas em serem criadores de mitos e sonhos nacionalistas (SKLAR, 1978). Segundo Thomas Schatz, “nunca antes os interesses da nação e da indústria estiveram tão intrinsecamente alinhados e nunca o status de cinema nacional foi tão vital³⁰” (1999, p. 01, tradução nossa). O período dialoga diretamente com a fragilidade emocional e financeira, momento em que o cinema passa a ser visto principalmente como um espaço de entretenimento e de símbolos americanos. Em outras palavras, reafirma-se o cinema clássico como uma via de escape para os problemas enfrentados e um meio de encorajar a reconstituição da autoconfiança da população. Em relação à posição do cinema hollywoodiano, Ismail Xavier (2003, p. 45) delinea-o como uma “estrutura comunicativa e sedutora: [...] expressão da ideologia dominante dos meios”, na medida em que, ao nos aprofundarmos nele, “somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural”.

A atmosfera claustrofóbica não se limitava unicamente ao âmbito cinematográfico, posto que o fatalismo herdado da literatura *noir* propiciou uma ruptura com as tradições conservadoras que Hollywood havia imposto até ali, com suas centenas de filmes musicais e finais felizes. Tinha-se como plano de fundo uma América em crise, onde práticas ambíguas eram permitidas e estimuladas, com assassinos de aluguel e milionários inescrupulosos. Em um mundo contraditório, tinha-se assassinas sedutoras, detetives imorais, indivíduos capazes de qualquer ato criminoso em favor de seus interesses, em especial a *femme fatale*, que usa a própria feminilidade e o sexo como mecanismos de conquista. Embora não haja lugar para a

²⁹ A Era de Ouro do cinema americano refere-se ao período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e geralmente é usada para se referir especificamente aos filmes hollywoodianos produzidos nos Estados Unidos nesse ínterim, por grandes estúdios, como Warner Bros., Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount Pictures, RKO Pictures, 20th Century-Fox Film Corporation.

³⁰ No original: never before had interests of the nation and the industry been so closely aligned, and never had its status as a national cinema been so vital.

inocência, o anti-herói aparenta possuir um traço romântico em sua natureza, dado que, em alguns enredos, demonstra certa insatisfação com a desigualdade social, chegando a tentar combater a corrupção que o circunscreve (MANDEL, 1988). Na prática, para Roger Ebert, “é o gênero cinematográfico mais americano, porque nenhuma sociedade poderia ter criado um mundo tão cheio de desgraça, destino, medo e traição, a menos que fosse essencialmente ingênua e otimista³¹” (1995, tradução nossa).

Muitos filmes de Hollywood durante a guerra, sobretudo os que apresentam cenários norte-americanos contemporâneos, transmitem – para este espectador ao menos – uma aura irresistível de claustrofobia. Parecem estudos contidos, fechados, umbrosos, de uma paisagem inferior da mente e emoção inteiramente novos no extrovertido cinema norte-americano. Não há dúvida que o seu humor escuro e contraído deriva, em parte, das derivações materiais da cinematografia em tempo de guerra. [...] a obscuridade e o aperto não eram tão só uma acomodação a economias forçadas; os fazedores desses filmes queriam-nos assim mesmo (SKLAR, 1978, pág. 296).

Frequentemente, após o primeiro encontro, sempre por puro acaso do destino, o casal de protagonistas entabula uma relação secreta que será responsável por prendê-los em uma teia de mentiras, além de desencadear uma cascata de infortúnios em suas vidas. Daí origina-se um jogo de poder, nesse espetáculo de “homens duros de coração mole” (CHANDLER, 2001, p. 180), com o desenvolvimento de “relacionamentos em que o amor é apenas a última cartada no jogo de pôquer da morte³²” (EBERT, 1995). O cidadão urbano e assalariado expõe, de certa forma, uma fragilidade palpável quando se “apaixona” por sua antagonista, quase sempre objeto de sua adoração e desejo, enquanto a mulher fatal subverte o papel social feminino, sendo aquela que dita as regras dessa relação. Com efeito, “há na composição de todas as personagens uma subversão àquela ordem já apreendida pelo espectador, agora abandonado à tentativa de buscar a lógica em produções que não permitem esse tipo de construção (AUGUSTI, 2018, p. 74).

Por sinal, os enredos obedecem à regra da casualidade, por exemplo, um encontro inocente em uma esquina qualquer pode desencadear momentos de tensão por toda a narrativa, como em “Almas Perversas” (1945), do brilhante diretor alemão Fritz Lang, cujo título original é “Scarlet Street”. Quando o “benevolente” Christopher Cross, vivido por Edward G. Robison, decide ajudar a uma jovem aspirante a atriz chamada Kitty March,

³¹ No original: The most American film genre, because no society could have created a world so filled with doom, fate, fear and betrayal, unless it were essentially naive and optimistic.

³² No original: Relationships in which love is only the final flop card in the poker game of death.

personificada por Joan Bennett, que aparenta estar em apuros, não sabe o quanto essa simples ação será determinante para a ocorrência de eventos terríveis na vida de ambos. “É um universo no qual a psicologia [...], o acaso [...] e até mesmo as estruturas da sociedade podem ignorar quaisquer boas intenções e esperanças que os personagens principais possam ter” (SILVER e URSINI, 2012, p. 39). Cross, que até aquele momento nunca havia se envolvido em situações dramáticas, passa a apresentar um comportamento errático e vingativo ao se ver envolvido pelas manipulações de Kitty, uma mulher fatal em seu auge. A interação entre eles é muito bem trabalhada, por meio da fotografia e do estilo de câmera utilizados, com muitas sequências de planos em *plongée* que abordam o servilismo de Cross e a relação de subserviência que se desenrola entre os protagonistas (fig. 5).

Figura 5 - “Almas Perversas”, Fritz Lang, 1945



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

Ademais, algo similar acontece em “A Dama de Shanghai” (1947), de Orson Welles, quando Michael O’Hara, homem de “passado sombrio”, durante um passeio noturno pela cidade se depara com uma mulher misteriosa, Elsa Bannister, em uma carruagem sob uma forte luz brilhante que contrasta com a escuridão da noite, sabe-se que aquilo não acabará bem. Michael a observa através das sombras. A iluminação enfatiza o efeito que a beleza da personagem exerce sobre ele, bem como o poder que ela terá dali em diante sobre o seu destino. Com a introdução de uma melodia arrastada e baixa, Michael profere as palavras “Boa noite”, não pressentindo que ela trará uma série de confusões à sua vida, como tentativas de assassinato, passagem pela prisão, falsas acusações etc. Consequentemente, o acaso está atrelado ao “pesadelo fatalista”, em que “os eventos estão ligados por uma corrente

inquebrável e levam inevitavelmente a uma pressagiada conclusão” (SILVER e URSINI, 2012, p. 39). Nesse universo, não existe escapatória para quem quebra regras, o final trágico reestabelece a normativa societal.

Por esse lado, “enquanto o existencialismo dá ênfase à liberdade que cada pessoa tem de criar os seus próprios valores, o *film noir* oferece uma visão atraente das fontes limitadas da escolha humana com a ênfase particular do passado fatalista” (FRAGOSO, 2016, p. 95). Tem-se, então, conflitos existenciais que precedem a destruição iminente das personagens, geralmente o protagonista reflete de maneira breve sobre o impacto de romper com aquilo que é moralmente aceito pela sociedade: cometer ou não um crime, matar ou não o marido de sua amante, dar um golpe financeiro em alguém etc. Contudo, diferente do que prega o pensamento existencialista, o seu poder de escolha é limitado, visto que a individualidade de pensamento é posta de lado após o seu envolvimento com a mulher fatal, além de apresentar certa necessidade de romper com as normas estabelecidas.

Segundo Borde e Chaumeton (2002), a narrativa gira em torno de sete elementos fundamentais: 1) o crime; 2) a violência frequente; 3) a *femme fatale* como causadora da desgraça masculina; 4) a frágil parceria forjada pelos protagonistas; 5) a narração a partir do ponto de vista do criminoso, que descreve suas aventuras e seus fracassos; 6) a corrupção policial e das autoridades tradicionais; e 7) a motivação fútil para a prática do crime. É possível perceber, aqui, a caracterização da mulher fatal como um agente precursor do caos, dado que o seu envolvimento com o anti-herói intensifica nele um comportamento errante, assim como ajuda-o a subverter os freios morais impostos pela sociedade. Mesmo que ela seja retratada como mais independente e inteligente que o seu companheiro, quase sempre encerra a sua participação como uma criatura egocêntrica que não tem a capacidade de demonstrar arrependimento por suas ações, mantendo-se fiel à sua essência transgressora. Embora haja a presença de outros arquétipos femininos em alguns de seus enredos, o protagonismo feminino costumar ficar a cargo da complexa mulher fatal.

Por sua vez, no que se refere aos aspectos iconográficos, tem-se “espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas” (MASCARELLO, 2006, pág.182). O espaço urbano dá “autenticidade [...], acrescentando textura aos seus enredos psicologicamente densos e complexos³³” (SANDERS, 2006, p. 92, tradução nossa).

³³ No original: Film noir presents us with moral ambiguity, shifting identities, and impending doom. Urban locales give noir films authenticity, adding texture to their psychologically dense and convoluted plots.

Elementos urbanos como quartos mal iluminados, becos escuros, escadas, grades, cortinas, persianas venezianas e armas automáticas são de praxe, pois, além de delinear o clima psicológico, incentiva a criação de um ambiente soturno (fig. 6 e 7). Em caso de um “levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção a essa iconografia – *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* – ou aos motivos temáticos – *killing, kiss, death, panic, fear, cry* etc.” (MASCARELLO, 2006, p. 182).

Figura 6 - “Laura”, Otto Preminger, 1944



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

Figura 7 - “Trágico Álibi”, Joseph H. Lewis, 1945



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

No plano estético, a sua configuração visual se tornou icônica devido à famosa fotografia em preto e branco e aos ângulos de câmera distorcidos e não-convencionais, que servem para evidenciar a perturbação das personagens. Tem-se o grande contraste entre luz e sombra que resulta em silhuetas misteriosas, promovendo uma tensão dramática. Nesse contexto, a iluminação é concebida com o intuito de ocultar e não de revelar, dado que continuamente encobre parte do rosto das personagens, com planos que podem apresentar uma única faixa de luz horizontal. Tem-se a iluminação a partir de três pontos: a) uma fonte de luz para determinar as sombras (escuro), b) outra para o contraste com o preto (claro) e c) uma terceira para criar o “clima” da cena (gradiente cinza).

A reiteração do espelho – como processo discursivo, nos filmes *noir* – está relacionada com elementos geradores de cópias que implicam em alteridade: imagens que se duplicam, sombras, reflexos, réplicas. Essas imagens estão pautadas pela mesma chave, ou seja, a questão da ilusão, do engano, do falso e da perda da identidade, que se organizam através de um processo especular (ORTEGOSA, 2010, p. 47).

Nessa tentativa, a dimensão metalinguística está relacionada ao uso de elementos que produzem uma “estética de artifícios”, recorrendo a superfícies especulares que possibilitam a

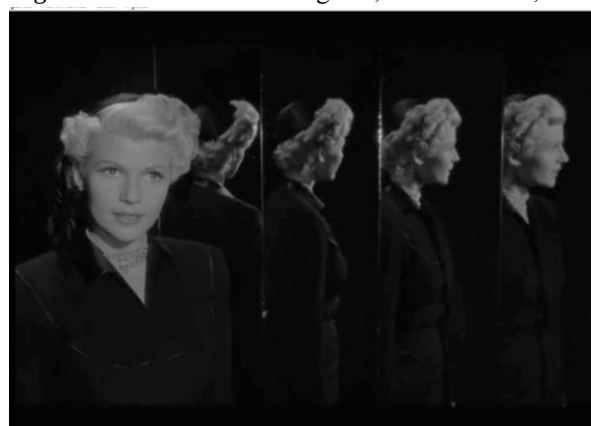
produção de cópias, expondo a ambiguidade das figuras que compõem a trama. O espelho e a sombra denotam a relevância do princípio da repetição dentro desse ambiente, onde, além de desorientar deliberadamente as personagens, confunde o espectador. Por esse lado, objetos refletores, como a lente dos óculos da personagem Miriam em “Pacto Sinistro” (1945), de Alfred Hitchcock (fig. 8), que reflete o seu assassinato pelas mãos do psicopata Bruno, ou a sequência antológica da Casa de Espelhos de “A Dama de Shanghai” (1947) (fig. 9), têm como efeito não só enfatizar a repetição e o duplo, mas também replicar a falsidade daqueles cenários, daquelas pessoas.

Figura 8 - “Pacto Sinistro”, Alfred Hitchcock, 1945



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

Figura 9 - “A Dama de Shanghai”, Orson Welles, 1945



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

E, por fim, convém lembrar que a primeira mulher a dirigir um filme *noir* foi a talentosa Ida Lupino, que já era bastante conhecida por seu trabalho como atriz quando decidiu trilhar o caminho da direção³⁴, inclusive tendo atuado como a *femme fatale* da trama de “Dentro da Noite”, de Raoul Walsh. “O Mundo Odeia-me” (1953), cujo roteiro foi escrito em parceria com o seu então marido, Collie Young, trata-se da adaptação de uma novela de Daniel Mainwaring, que não teve o nome divulgado na lista de créditos por estar na *Hollywood Blacklist*³⁵. Com um enredo rico em agressão e paranoia, o resultado é um suspense claustrofóbico, em que dois amigos decidem dar carona a um desconhecido às

³⁴ Em 1949, Ida Lupino fundou, ao lado de Collie Young e do roteirista Malvin Wald, a produtora independente “The Filmmakers”, buscando uma maior liberdade em relação aos temas que costumavam ser abordados no *mainstream* da indústria hollywoodiana da época. Ida já possuía uma carreira consolidada na área da atuação, porém não estava satisfeita com a profissão devido aos papéis que estavam sendo oferecidos a ela. É importante destacar que, no início dos anos 1950, ela era uma das poucas mulheres que atuavam na direção em Hollywood. Todas as 12 obras realizadas por sua produtora têm em comum um forte apelo social, ao abordar temas considerados tabus, como aborto, estupro e psicopatia.

³⁵ A *Hollywood Blacklist* foi uma lista mantida pela indústria cinematográfica estadunidense que tinha como intenção boicotar os trabalhos de profissionais ligados ao cinema que supostamente seriam simpatizantes do comunismo.

margens de uma rodovia. Logo, ele se mostra um assassino frio e cruel que passa a torturá-los psicologicamente e a ameaçar a vida de todos que cruzam o seu caminho. Um fato curioso é a ausência de personagens femininas, o que não minimiza de maneira alguma a sua relevância.

2.2 UMA ARTE SOB INFLUÊNCIAS

2.2.1 *Expressionismo alemão*

O medo e a ameaça já eram utilizados como formas de entretenimento popular pela literatura gótica, uma das vertentes do Romantismo, desde o final do século XVIII. Nela, o “plot” está associado a uma experiência angustiante ligada ao mistério e ao sobrenatural. Aproximando-se dessa linha, surgiu o Expressionismo, movimento artístico e cultural modernista que floresceu na Alemanha pré-nazista, tendo como marco inicial, no âmbito cinematográfico, “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919), de Robert Wiene. Como um retorno à estética gótica, trazia fotografia sombria, cenários deformados, vielas estreitas e artificiosas e cortes em *flashback*, os seus filmes transformaram-se em fonte de referência para toda a indústria cinematográfica mundial, em especial para o cinema americano.

Os filmes mudos que se seguiram a *Das Kabinett des Dr. Caligari* [...] de diretores como Fritz Lang com *Metrópolis* (1926) as séries do *Dr. Mabuse* e *Nosferatu* (1922), *Der Letzte Mann* (O Último dos Homens, 1924) de F. W. Murnau foram grandemente admirados pela indústria cinematográfica americana, como se torna óbvio ao analisarmos os filmes de terror da Universal dos primeiros anos de 1930 (SILVER e URSINI, 2012, p. 11).

Com o advento da Primeira Grande Guerra (1914-1918), devido ao seu papel titular no conflito, a Alemanha sofreu com sanções e retaliações internacionais, sendo excluída do circuito internacional de distribuição de filmes e obrigada a pagar indenizações monetárias aos países vencedores. Para atender a alta demanda ocasionada pela escassez de produções estrangeiras, os cineastas alemães passaram a realizar mais filmes, com ênfase para os de temática militar, com a intenção de intensificar o sentimento nacionalista da população (FREITAS, 2014). Em oposição a esse cenário, alguns realizadores viram a oportunidade de incorporar o expressionismo ao cinema, imprimindo uma nova proposta de postura estética e de enfrentamento político. Faz-se importante ressaltar que até aquele momento o movimento

expressionista, que havia surgido como uma resposta direta à vanguarda impressionista, já tinha se manifestado em diversas áreas, como a pintura, a literatura, a música e o teatro.

É inegável que o Expressionismo foi uma reação ao Impressionismo, já que esse movimento se preocupou apenas com as sensações de luz e cor, não se importando com os sentimentos humanos e com a problemática da sociedade moderna. Ao contrário, o Expressionismo procurou expressar as emoções humanas e interpretar as angústias que caracterizaram psicologicamente o homem do início do século XX. (SANTOS, 2000, p. 152)

Na prática, desenvolve-se em cima de uma abordagem estética obscura que serviu para simbolizar, por meio da deformação e do exagero, as emoções, dando origem a uma série de películas fortemente estilizadas que evitavam “o realismo com filmagens em estúdio, ressaltando a maquiagem carregada, curvas abruptas, cenários deformados e contrastes de luz e sombras.” (RESENDE, 2014, p. 21). Sendo assim, a narrativa enfatizava os sentimentos humanos (fig. 10), abordando temas como a loucura, a traição, a paixão, a ternura, o ódio etc. Aqui, “a expressividade associada à figura humana se estende a todos os aspectos da *mise-en-scène*” (BORDWELL e THOMPSON, 2002, p. 106).

Figura 10 - “O Golem: Como Ele Veio ao Mundo”, Paul Wegener, 1920



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

A representação visual expressionista influenciou diretamente o cinema americano, com ênfase, para o cinema de horror dos anos 30 e o *film noir*, pois se relacionam, na medida em que intensificam um sentimento de apreensão no espectador, levando-o a vivenciar uma atmosfera claustrofóbica de antecipação por meio de recursos como a técnica de claro-escuro, os ângulos irregulares, os espelhos e os quadros deformados. Na prática, o expressionismo foi de fundamental importância para a concepção da estética do *film noir*, assim como para o desenvolvimento de seu aspecto diegético transgressor, ou até mesmo caricato. É possível

notar traços desse movimento nos jogos de luzes e sombras que instauram o tom de violência e o pessimismo em suas narrativas. Em suma, influenciou “nos personagens neuróticos e aflitos, no clima de penumbra e insânia, e nas sequências de pesadelo quando, por alguns instantes, o filme se torna abertamente subjetivo, mostrando fragmentos do que se passa na mente desordenada” (MARTINI, 2007, p. 36) de seu protagonista.

2.2.2 Cinema gótico americano

Em sua forma literária, o gótico remonta às narrativas vampírescas do final do século XVIII, como “O castelo de Otranto” (1764), de Horace Walpole, considerada o seu marco inicial, “Os mistérios de Udolpho” (1791), de Ann Radcliffe, e “Frankenstein” ou “O Prometeu Moderno” (1831), de Mary Shelley. Foi dessa fonte, inclusive, que o expressionismo extraiu ideias para muitas de suas histórias, incorporando em sua diegese traços característicos da literatura de horror, além de ressignificar a dimensão do grotesco. Como vimos, em especial no início da década de 1930, Hollywood demonstra ter sido fortemente influenciada tanto por esse cinema quanto por obras literárias consideradas góticas, ao lançar filmes como “O Gato e o Canário” (1927), de Paul Leni, cineasta alemão que havia acabado de chegar aos EUA, “O Médico e o Monstro” (1931), de Roubem Mamoulian, e “Drácula” (1931), de Todd Browing e Karl Freund.

Para explicar esta atracção que o horror exerce no público, devemos ter em consideração a figura do elemento transgressor, pois é ele que, de algum modo, nos seduz. A simpatia pelo vilão advém, essencialmente, do seu poder e da sua influência sobre as restantes personagens. Por esse motivo, podemos afirmar que a força e o poder do vilão são superiores aos do herói, independentemente de qual seja o seu fim na obra (MATROCA, 2017, p. 181).

Esse estilo abordava a dicotomia entre o racional e o irracional, assim como tematizavam a “transgressão de limites e valores. Em sua capacidade de expressar e produzir medo e ansiedade” (HANSON, 2007, p. 33, tradução nossa), através de figuras estranhas e sobrenaturais, além de explorar uma estética excessiva e obscura. Como resultado, o *film noir* demonstra ter sido tocado por sua narrativa, em que o vilão assume o protagonismo, ao

seduzir as outras personagens e até mesmo o espectador, tal como fazem o anti-herói e a mulher fatal, como veremos a seguir.

2.3 UMA BREVE CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS-TIPO

2.3.1 *A subversiva mulher fatal e o anti-herói solitário*

O teórico brasileiro Antônio Candido defende que ao assumirmos o aspecto não-real da personagem estamos lidando com um paradoxo, pois como pode existir o que supostamente não existe de forma real? Sabe-se, contudo, que certas personagens de ficção conquistam grande projeção popular e se perpetuam no imaginário coletivo, ultrapassando, muitas vezes, fronteiras de espaço e tempo. De fato, isso possibilita-nos dizer que a narrativa “se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (2014, p. 55). Na prática, “por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinados indivíduos” (GANCHO, 2006, p. 17).

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles, a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana ao afirmar que [...] “a poesia é uma arte de imitação ou representação” e “o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa”, ou seja, de “homens em ação” (SEGOLIN, 1978, p. 13).

Para a discussão que será promovida, aqui, diante das problemáticas que circundam as representações dentro do cinema em geral, que costuma ser permeado por concepções enviesadas e consolidadas a partir de uma proposta conservadora, buscaremos nos ater à problematização e às reflexões acerca da construção da mulher fatal e do anti-herói. Por essa lógica, a relação entre mulher e homem estabelecida pela diegese *noir* está vinculada ao cenário social da época, no qual as mulheres passaram a ter uma maior autonomia ao assumirem funções empregatícias que antes pertenciam somente aos homens, que por conta da guerra foram levados a se retirarem da sociedade funcional, abrindo espaço para a ocupação feminina desses postos de trabalho. Com a guerra, um sentimento de

“desconfiança” emergiu na sociedade americana, resultando em uma “intensa rivalidade entre o masculino e o feminino” muito em virtude, como dissemos, da “modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar” (MASCARELLO, 2006, p. 182). Dessa maneira, a conjuntura sociocultural moldou de maneira distinta os perfis das personagens, formando arquétipos específicos que servem para a manutenção de certas noções patriarcais.

Em outras palavras, “ao operar a transformação” da mulher fatal “em sedutora malévola e passível de punição, [...] procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido” (MASCARELLO, 2006, p. 182) durante o período da “cultura de desconfiança”. Posto isto, a diegese tenta se aproximar das problemáticas humanas, personificando traços característicos de sua conjuntura, ou seja, em outras palavras, com a binaridade entre feminino e masculino, o medo da figura feminina acaba sendo evidenciado na configuração de uma mulher sem escrúpulos e sanguinária.

A femme fatale clássica, longe de constituir simplesmente uma ameaça para a identidade patriarcal masculina, funciona como a “transgressão inerente” do universo simbólico patriarcal, como a fantasia masoquista-paranoica masculina da mulher manipuladora e sexualmente insaciável [...]. (A fantasia da mulher poderosa cuja atração irresistível representa uma ameaça não só para o domínio masculino, constitui a “fantasia fundamental” contra a qual a identidade simbólica masculina se define e na qual se apoia.) (ZIZEK, 2009, p. 240, parênteses e destaques do autor).

A personagem é, então, “retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói”, além de “representar não apenas os perigos vislumbrados na rejeição à normalidade, como a opressão identificada na adesão a esta” (THOMAS, 1992, p. 64 apud MASCARELLO, 2006, p. 183). Como consequência, “têm sua força expressa por sua dominância no que concerne ao enquadramento, angulação, movimento de câmera e iluminação”, sendo constantemente inseridas “no centro ou em primeiro plano, parecendo atrair o olhar de quem as vê irresistivelmente” (FERRO, 2021, p. 06). Ainda, em virtude de sua ambiguidade moral, segundo Christopher Vogler, ela é um arquétipo camaleônico que “tem a função dramática de trazer dúvida e suspense à história” (2015, p. 62), assim como representa o animus – arquétipos do masculino no feminino e do feminino no masculino, conforme Jung. Vale destacar que o anti-herói “constitui uma inversão” da masculinidade ideal “por suas notórias características de ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo” (MASCARELLO, 2006, p. 183).

Outrossim, podemos dizer que o cinema hollywoodiano assume posicionamentos ideológicos em suas produções, tendo a capacidade de interferir na percepção das pessoas

sobre determinados assuntos, como gênero e sexualidade. Pode-se dizer, então, que os mitos constituídos pelas civilizações ao longo da história impulsionam a criação de papéis sociais, conforme as múltiplas maneiras com as quais a humanidade busca entender o mundo. Isto é, a ideologia dominante “constitui um sistema de abstrações e distinções em campos como sexo, raça e classe, de tal modo que constrói divisões ideológicas entre homens e mulheres, entre as ‘classes melhores’ e as ‘classes mais baixas’, entre brancos e negros, entre ‘nós’ e ‘eles’ etc.” (KELLNER, 2001, p. 81). Desde a Antiguidade, a humanidade cria narrativas que procuram dar sentido àquilo que a circunscreve, vejamos os relatos bíblicos, as lendas, as crenças populares e os próprios mitos. Nelas, é possível identificar modelos arquetípicos, corriqueiros na diegese artística em geral, lembrando que a ideia de ‘arquetipo’ existe desde a Antiguidade. Tal palavra é constituída pela junção de “arché” e “typos, cujo significado “é tirado da filosofia, onde ocorre para indicar o modelo, o exemplar originário ou, simplesmente, o original de uma série qualquer” (PIERI, 2002, p. 44).

Como estamos utilizando a palavra “arquetipo” para nos referirmos às personagens-tipo aqui analisadas, cabe dizermos que o psicoterapeuta Carl Jung (2014) desenvolveu a hipótese de que os sujeitos carregam em sua psique imagens universais e atemporais que podem conservar significados negativos e positivos. Devido à amplitude de sua proposta sobre “a existência de determinadas formas”, ou seja, de variados modelos sociais, no inconsciente coletivo, seus estudos excederam os moldes psicanalíticos e adentraram no campo das artes, já tendo sido aplicados em pesquisas relacionadas a objetos artísticos. Para Jung, os papéis arquetípicos auxiliam no modo como as pessoas se dirigem aos outros indivíduos da sociedade. “O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2014, p. 55).

No entanto, aqui, não estamos realizando uma análise fundamentada em seus pressupostos, sendo cabível de menção somente pelo fato de estarmos resgatando figuras arquetípicas, dado que a ideia originária de arquétipos junguiana está relacionada, de certo modo, à existência de modelos cíclicos, isto é, atemporais e universais no imaginário social, tal como as personagens analisadas. Sobre isso, a filósofa Gillian Rose observa, em “Visual methodologies”, que a hegemonia empírica adquire sentido por intermédio de discursos baseados em “determinados conhecimentos sobre o mundo que moldam a forma de o mundo ser compreendido e de as coisas serem feitas neste mundo” (2001, pp. 136-137, tradução nossa). Os filmes, como os romances, são formas de representar e dissimular a realidade, ou

seja, servem para reproduzir as coisas e lhes conferir significados sociais, abrangendo e abstraindo elementos em suas discursividade, seja visual ou verbal. Dentro desse contexto, podemos inferir que o cinema instrumentaliza a reprodução de formas simbólicas que podem ser entendidas como fenômenos baseados em valores socioculturais. Nesse sentido, “a imagem constitui uma relação de conhecimento com a realidade. Na verdade, ela indica a separação entre a consciência e o mundo exterior” (BADIOU, 2015, p. 63).

Por sua vez, temos a classificação literária dos tipos de personagens: a) personagens planas/bidimensionais, dotadas de altura e largura, mas não de profundidade, tendo apenas um único defeito ou qualidade (estereótipos); b) as personagens redondas/esféricas “ostentariam a dimensão que falta às outras, e, por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou/e defeitos” (MASSAUD, 2015, p. 110).

O estereótipo, nesta perspectiva de construção de personagens nas narrativas audiovisuais, deve ser entendido como uma degradação dos arquétipos. Isto significa que, enquanto o personagem arquetípico, composto por um ou vários arquétipos, apresenta características psicológicas, morais e comportamentais contraditórias (positivas e negativas), o personagem estereotipado apresenta apenas um desses aspectos (positivo ou negativo) (ANAZ, 2020, p. 264).

Ao concebermos a mulher fatal e o anti-herói como personagens arquetípicas ou esféricas, que assumem personalidades complexas, consideramos o caráter pluricultural de suas configurações para o desenvolvimento da narrativa *noir*. Nesse caso, longe de ser o primeiro arquétipo a condicionar a desgraça masculina, a *femme fatale* se mostra como um *palimpsesto* constituído por camadas de seres femininos que ao longo da história foram tratadas com presunção e revanchismo, se pensarmos na doutrina do próprio Cristianismo, com a Eva bíblica, que foi amaldiçoada por comer o fruto proibido e ainda levar Adão a cometer o mesmo pecado, Dalila que traiu a confiança de Sansão e o fez perder a sua força, Betsabé, esposa de Urias, que ao se tornar objeto de desejo do Rei Davi e levou-o a arquitetar a morte de seu esposo e, com isso, foi amaldiçoado por Deus, entre tantas outras figuras. As suas raízes também remontam às histórias vampírescas, como a da cortesã e vampira Clarimonde, personagem do conto fantástico “A morte amorosa” (1836), de Théophile Gautier, cujo protagonista, o padre Romuald, após se apaixonar por Clarimonde, passa a viver uma vida dupla, em que pelo dia obedece aos seus deveres como pároco e pela noite se entrega aos prazeres de uma vida “secular”, passando a culpá-la por sua “devassidão”.

Laura Mulvey, em seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, originalmente apresentado em 1973, discute a forma como as mulheres eram objetificadas nas telas, afirmando que essa exposição feminina servia tanto para o espetáculo quanto para andamento da narrativa fílmica, uma vez que as figuras femininas são utilizadas de maneira frequente para promover a contemplação erótica através de planos em *close-up*, planos estáticos etc. Segundo a autora, “o cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual” (2018, 441), posto que “num mundo governado por um desequilíbrio sexual [...]. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia (2018, 444).

Em uma proposta bastante similar, Elisabeth Ann Kaplan, em “Women in film noir”, publicado pela primeira vez em 1978, questionou a presença de figuras femininas na diegese *noir*, discutindo se foram colocadas com a intenção de propiciar ou impor uma satisfação masculina. Para ela, “o que nós conservamos de muitos desses filmes não é o tratamento repressivo dado às mulheres – em termos narrativos e visuais – mas a força da imagem feminina diante da repressão textual³⁶” (2012, p. 19). Já em “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera” de 1983, a mesma autora discute principalmente o olhar masculino no cinema hollywoodiano clássico e contemporâneo, abordando temas como o fetichismo, a dominação fálica, a luta pelo controle do discurso e da sexualidade feminina. Ademais, Ceíça Ferreira, também reflete sobre os diferentes tipos femininos que foram incorporados durante o cinema clássico, em seu artigo “Reflexões sobre a mulher, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema”:

Do cinema narrativo clássico emergiram imagens de mulheres íntegras e devassas, mães devotadas, esposas exemplares, heróis valentes e charmosos, estrelas e divas, mocinhas virtuosas e sonhadoras, vilões e mocinhos em busca de aventuras. Essas representações continuam a ser construídas e reelaboradas pelas narrativas fílmicas, que têm como fonte principal o modelo hollywoodiano clássico. (FERREIRA, 2018, p. 02)

Por outro lado, o protagonista masculino “é uma figura problemática e alienada dos parâmetros de masculinidade socialmente aceites. Encontra no crime um pretexto para definir a sua identidade masculina, sobretudo através do confronto com os adversários e com as figuras femininas” (CARVALHO, 2011, p. 38). Ele, sempre à mercê de alguma mulher

³⁶ No original: What we retain from many of these films is not the repressive treatment of women – in narrative and visual terms – but the strength of the image of the women in the face of textual repression.

astuciosa que venha a envolvê-lo com a sua atenção, pode ser seduzido e convencido a perpetrar um crime, seja matar ou roubar. Em outras palavras, a sua “falta de masculinidade causa o ‘problema’ na narrativa e traz a sua destruição³⁷” (KAPLAN, 2012, p. 43). De acordo com Frank Krutnik (2001), existem três tipos possíveis de protagonistas masculinos na narrativa *noir*: o detetive, ao estilo *hard-boiled*, o criminoso e a vítima.

[...] é através da realização de um objetivo relacionado ao crime que o herói consolida sua identidade masculina. Por meio de sua missão, o herói é definido em relação tanto à estrutura legalmente definida quanto à lei do patriarcado que especifica as posições culturalmente aceitáveis (e a delimitação da) identidade e do desejo masculino³⁸ (KRUTNIK, 2001, p. 86).

Se o protagonista firma a sua identidade na execução do crime, a mulher fatal consolida a sua identidade em sua conduta artificiosa, que esconde a sua real personalidade, vindo a ser exposta ao final da trama, com a descoberta de todos os seus crimes. Com isso, “pode-se-ia dizer de forma simplista que o seu talento pode levar um homem a comportamentos autodestrutivos” (SILVER e URSINI, 2012, p. 131). Ela não mede esforços para garantir a sua sobrevivência em um universo feito e dominado por homens, se mostrando, a princípio, como uma pessoa submissa, apenas para mais à frente demonstrar que aquela primeira imagem não passava de fingimento. Quase sempre os seus alvos são o marido e o seu amante, porém isso não impede que ela engane a qualquer um, de homem a mulher, que possa servir de instrumento para a concretização de seus planos.

Sua presença insere uma curiosa ambivalência ao gênero: a dimensão misógina que localiza a origem do mal na natureza feminina e o desafio implícito, pelas relações que essas mulheres mantêm com os homens, que constitui o seu protagonismo frente à posição dominante tradicional das figuras masculinas, cuja firmeza e segurança agora se desestabilizam ou se diluem diante delas³⁹ (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 215, tradução nossa).

³⁷ No original: Lack of sufficient masculinity cause the “trouble” in the narrative, and brings about his destruction.

³⁸ No original: For it is through his accomplishment of a crime-related quest that the hero consolidates his masculine identity. Through his mission, the hero is defined in relation both to the legally defined framework of law and to the law of patriarchy which specifies the culturally acceptable positions (and the delimitation of) masculine identity and desire.

³⁹ No original: Su presencia introduce en el género una curiosa ambivalencia: la dimensión misógina que ubica la fuente del mal en la naturaleza femenina y el desafío implícito, por las relaciones que aquellas mantienen con los hombres, que supone su protagonismo frente al tradicional posicionamiento dominante de las figuras masculinas, cuya firmeza y seguridad ahora se desestabilizan o se diluyen frente a ellas.

Teresa de Lauretis (1994, p. 209) interpreta o gênero social como “uma representação, o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas”. É uma categoria que se propõe a estandardizar o comportamento de homens e mulheres, a partir de normas impostas pelos mais variados dispositivos sociais. Os papéis de gênero, além de produzirem sentido, estão frequentemente associados ao imaginário de uma sociedade. Desse modo, as personagens, aqui, discutidas comprovam a existência de estruturas de dominação por meio das quais o gênero é construído.

Seguindo essa linha, acredita-se que “no *film noir* clássico, a *femme fatale* é punida no nível da linha narrativa explícita; é destruída por ser afirmativa e sabotar o domínio patriarcal masculino, por representar uma ameaça para este. (ZIZEK, 2009, p. 239). A sua punição, então, é fruto de uma tentativa de controle por parte do sistema patriarcal pelo qual ela foi gerada, porém essa destruição perde importância diante de sua insubmissão aos códigos morais, visto que ela afrontava instituições sociais, como o casamento e a maternidade. Sobre isso, Silvia Harvey, em “Woman’s place: the absent family of film noir”, afirma que “os tipos de tensão característicos da representação familiar nesses filmes sugerem o início de um ataque aos valores sociais dominantes, normalmente expressados através da representação de família⁴⁰” (apud KAPLAN, 2012, p. 23). Entendemos, aqui, a *femme fatale* tanto como uma figura feminina portadora de significados quanto como produtora de significados (MULVEY, 1983).

E, por fim, Janey Place, em seu ensaio “Women in film noir”, observa que “não é de sua morte inevitável que recordamos, mas, sim, de sua sexualidade forte, perigosa e, acima de tudo, excitante. [...] a ‘lição’ final do mito frequentemente fica em segundo plano, e nós mantemos a imagem da mulher erótica, forte e (se destrutiva) irreprimível⁴¹” (apud KAPLAN, 2012, p. 36). Percebe-se, desse modo, que não foi o seu destino trágico que se perpetuou em nossa imaginação, mas a sua força e o seu magnetismo erótico, bem como a sua capacidade camaleônica e corajosa. “Apesar do ritual de punição dos atos de transgressão, a vitalidade com a qual esses atos são dotados produz um excesso de sentido que, afinal, não pode ser contado” (HARVEY apud KAPLAN, 2012, p. 33). Não surpreende, portanto, que essa

⁴⁰ No original: The kinds of tension characteristic of the portrayal of the family in these films suggests the beginnings of an attack on the dominant social values normally expressed through the representation of the family.

⁴¹ No original: It is not their inevitable demise we remember but rather their strong, dangerous, and above all exciting sexuality. [...] the “lesson” of the myth often fades into the background and we retain the image of the erotic, strong, unrepressed (if destructive) woman.

personagem, embora tenha sido muitas vezes condenada à morte por seus atos contraventores, permaneça viva no imaginário popular.

CAPÍTULO 3 - DO TEXTOS ÀS TELAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E ADAPTAÇÃO

Um filme é uma escritura em imagens.

Jean Cocteau, em “The art of Cinema”

3.1 A LONGÍNQUA RELAÇÃO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Antes de darmos prosseguimento às reflexões sobre o processo de transposição entre cadeias de significantes distintos, faz-se substancial discorrermos sobre a relação entre a literatura e o cinema. Para tanto, começaremos com os formalistas russos, levando em consideração que a Linguística exerceu grande interferência na construção teórica dos primeiros estudos a respeito de ambas as artes, juntamente com a Semiótica, de Charles Sanders Pierce, que ajudou a fomentar o escopo de estudos da tradução intersemiótica, sobre a qual trataremos mais à frente.

Assim como aconteceu com os estudos literários, a teoria do cinema surge preocupada em ponderar o cinema a partir da demarcação de métodos para a aplicação do que seria fazer cinema, inclusive sem antes determinar o objeto. No início do século XX, não existia unanimidade quanto ao cinema ser uma arte, isto estava diretamente associado à origem recente deste, que se deu com a primeira exibição dos irmãos Lumière⁴², datada de 1895. Até aquele momento, não havia consenso entre os estudiosos sobre a definição do objeto, já que a crítica e o estudo estavam em uma fase de desenvolvimento bastante inicial.

Um dos primeiros especialistas a se dedicar aos conceitos da teoria cinematográfica foi o cineasta russo Lev Kulechov, que, segundo Ismail Xavier (2008), interessado em interpretar as técnicas de edição, em meados dos anos 1910, começa a desenvolver pesquisas sobre os aspectos determinantes para o sucesso de filmes estadunidenses em detrimento de produções europeias, especialmente russas. Com a intenção de desenvolver uma metodologia específica, passou a verificar a reação do público durante a exibição dessas películas,

⁴² Em 28 de dezembro de 1895, Auguste e Louis Lumière apresentaram a primeira exibição de uma imagem em movimento, era “A Chegada do Trem na Estação”, um curta de apenas 50 segundos de duração. Este é considerado como o marco inicial da sétima arte: o Cinema.

e, assim, observou que as pessoas tendiam a preferir a fórmula norte-americana.

Ainda, conforme Xavier, Kulechov é o “inaugurador da teoria da montagem”, pois, ao comparar as reações da plateia, chegou à conclusão de que a predileção popular era oriunda da “compatibilidade existente entre a montagem americana e o tipo de ficção desenvolvida em seus filmes” (2008, p. 46). Como consequência, concebe que “a sucessão de planos” está atrelada ao “bom cinema”, ou seja, um cinema de qualidade seria caracterizado sobretudo pela montagem. Em contrapartida, Serguei Eisenstein rebateu essa noção de cinema, que tinha a montagem como a força motriz, ao dizer que essa técnica seria somente uma das partes essenciais para a estruturação de um filme, pois “a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema” (1990, p. 13).

A partir daí o raciocínio de Kulechov desdobra-se em duas conclusões fundamentais, sempre retornadas quando se fala na montagem: (1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressam o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto. (XAVIER, 2008, p. 47).

Para Robert Stam (2003), a história social está interligada à história do cinema, sendo impossível desassociá-las, posto que as obras audiovisuais pertencem ao momento de suas criações, servindo, até mesmo, para a construção de uma memória individual ou coletiva. Para André Bazin, “talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contenham em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico” (BAZIN, 1985, p. 84). Quando Kulechov, como dito anteriormente, preocupado com a recepção dos filmes russos resolveu dedicar-se a analisar o cinema estadunidense, possivelmente já tínhamos ali uma espécie de sentimento nacionalista, tal como os mitos fundadores presente em toda literatura mundial, uma vez que o cineasta buscava compreender a montagem americana para replicar em seu país com o objetivo de tornar as produções fílmicas russas mais agradáveis aos olhos dos espectadores. Posto isto, tal como a história literária, “a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de ‘projeção’ dos imaginários nacionais” (STAM, 2003, p. 33).

Com efeito, muitas das concepções relacionadas às técnicas cinematográficas foram pensadas a partir do que já havia sido estabelecido em outras artes, especialmente pela teoria literária, bem como o reconhecimento desses vínculos possibilitou reflexões relevantes sobre

a essência do cinema, dado que a interação com a fotografia, a pintura, a literatura e a música enriqueceu a sua estrutura. Destaca-se, além disso, que a literatura sempre se posicionou como um modo artístico favorável à interligação com outras formas de linguagem. Por esse ângulo, a interação entre mídias distintas proposta pela proximidade do cinema com as demais expressões, em especial com a fotografia e a literatura, se colocou como algo inerente ao seu produto criativo: o filme.

Nesse sentido, “não é porque a fotografia é sua matéria prima que a sétima arte está fadada a dialética das aparências e à psicologia do comportamento” (BAZIN, 1991, p. 90). Dentre todas as interações factíveis, há aquela que é a mais discutida e documentada: a que se estabelece entre cinema e literatura ou “entre as artes da imagem e as artes da palavra” (MOSER, 2006, p. 43). De fato, se pensarmos no cinema como um espaço de interações múltiplas, que também costuma envolver imagens e palavras, podemos enxergá-lo como um fruto cultural e impuro.

Por volta do final do século XIX e ao longo de todo o século XX, novas mídias se desenvolveram e se impuseram como mídias de massa: fotografia, fonógrafo, telefone, rádio, cinema, televisão, vídeo [...]. A informática e a tecnologia digital lhes permitiram uma difusão ao mesmo tempo ampla e acelerada, favorecendo a interação entre essas mídias. Em geral, houve uma tomada de consciência da “realidade das mídias”, consciência que se manifesta tanto nos planos teóricos quanto no plano da experiência quotidiana (MOSER, 2006, p. 54).

Pode-se afirmar, então, que a intermedialidade⁴³ faz parte do processo evolutivo de qualquer mídia, seja o teatro, a televisão, a música, a pintura, entre outros, e com o cinema não seria diferente. Aliás, o cinema surge como uma arte “impura”, pois, conforme Bazin (1991), a arte cinematográfica sempre esteve atrelada às outras artes, porém, isto não a impediu de conquistar a sua autonomia ou de traçar a sua própria trajetória. Contudo, em razão de seu surgimento ter sido mais recente, durante muito tempo ressaltou-se de modo negativo a sua relação com as outras expressões, o que a colocava em um lugar de suposta inferioridade. Faz-se necessário destacar que a concepção de uma arte imaculada é imprópria, visto que o processo evolutivo das demais mídias artísticas não se deu vedado a interferências.

⁴³ Para Lúcia Nagib, no âmbito dos estudos sobre a intermedialidade, o fenômeno intermediário não deve ser concebido como “um projeto acabado ou um fim em si mesmo, mas como um problema, quer dizer, o lugar de uma crise, a falta de uma mídia que requisita outra, procedimentos metafóricos na perspectiva de preencher uma lacuna que está no próprio núcleo da criação artística” (2014, p. 21, tradução nossa).

Ismail Xavier (2003) observa que o romance clássico do século XIX interferiu diretamente na estruturação da narrativa fílmica, em especial em sua disposição representacional. Para exemplificar, Robert Stam (2003, p. 49) diz que “Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas [...]”. De maneira similar, João Batista de Brito, em “Literatura no cinema” (2006, p. 05), declara que Griffith, ao imitar os romances dickensianos, “inventava uma linguagem específica, genuinamente cinematográfica”. Com isso, percebe-se que, em sua gênese, o cinema foi moldado a partir de modelos literários, “contando uma história com começo meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p. 04).

Sabe-se que entre as palavras e as telas existe certa intimidade: nos textos, são os vocábulos empregados que mobilizam a consciência do leitor, que os converte em uma expressão imagética, enquanto as telas exibem fotogramas em movimento a fim de serem decifrados pelo público. Considerando que “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16), pode-se concluir que “a literatura não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (BRITO, 2006, p. 62). Porém, ambos foram capazes, cada qual ao seu próprio modo, de trazer ao mundo “grandes narrativas, que dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo” (BRITO, 2006, p.158).

Faz-se relevante ressaltar que na época em que o cinema ainda estava construindo a sua forma, muitas vezes ele foi interpretado como inferior à literatura, o que ajudou a fomentar uma falsa noção de que seriam artes antagônicas. Isto se deu em virtude de a literatura ter sido durante muito tempo considerada uma fonte de maior qualidade, capaz de fomentar discussões, enquanto o cinema era entendido como um espaço destinado unicamente à diversão e ao entretenimento. Entretanto, ao longo do tempo, finalmente ele também passa a ser tido como uma área do conhecimento geradora de sentidos e críticas tornando-se objeto de pesquisa e análise.

Concluimos, por fim, que “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p. 29). O que nos parece fundamental, então, é que “o cinema pode justamente ser usado na elaboração de leituras possíveis do texto literário” (SOUZA, 2001, p. 35). A partir disso, surge o entendimento de que a parceria interartística entre tais

manifestações não apenas persiste, mas se mostra como um campo frutífero para criação e (re)interpretação de suas essências narrativas.

3.2 ESTUDOS: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Em relação à esfera acadêmica, há variadas vertentes a respeito dos estudos da tradução e da adaptação, tais como a tradução intersemiótica, conceito fundado pelo linguista russo Roman Jakobson (2000) e, posteriormente, desenvolvido por outros teóricos, a exemplo, Julio Plaza (2010), e a teoria da adaptação, que a interpreta tanto como produto quanto processo, tendo como uma de suas principais especialistas a canadense Linda Hutcheon (2013).

1) A *tradução intralingual* ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A *tradução interlingual* ou *tradução* propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A *tradução intersemiótica* ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-65, grifos nossos).

Essa terceira modalidade oportuniza uma fortuna de transposições, porém, como observa Michael Oustinoff, “Roman Jakobson parece limitar seus exemplos ao domínio artístico” (2011, p. 24-25), em que o processo intersemiótico permite a tradução entre cadeias de significantes artísticas, como do poema para a música, da pintura para o teatro ou da literatura para cinema, são infinitas as possibilidades. Em meados de 1970, com o desenvolvimento inicial de estudos sobre a atividade de tradução, muitos teóricos classificaram esta disciplina como uma área de pesquisa concentrada na Literatura Comparada. Por outro lado, com o avanço das discussões, essa relação foi invertida, visto que os estudos da tradução foram assumidos como uma área própria, deixando, assim, de ser considerados ao longo do tempo como um campo de conhecimento secundário e sem relevância científica (BASSNETT, 2003). Como resultado, “de fenômeno marginal, a tradução passou a ocupar um lugar central” (OUSTINOFF, 2011, p. 23).

Susan Bassnett, em “Estudos da tradução”, enfatiza a relevância da relação entre língua e cultura no campo da tradução e, por extensão, da Literatura Comparada. Nele, a

autora concebe a tradução como um processo semiótico, embora “tenha um núcleo central de atividade linguística”, na verdade, pertence a uma “ciência que estuda os sistemas ou estruturas dos signos, seus processos e suas funções” (2003, p. 36). O tradutor precisa ter conhecimento cultural e linguístico para empreender uma tradução adequada, visto que “as palavras, por si sós, são incapazes de transmitir significados que não tenham raízes em uma experiência direta e subjetiva do objeto do discurso” (RUSSEL apud JAKOBSON 1987, p. 428, tradução nossa).

O tradutor é visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada [...] (BASSNETT, 2003, p. 10).

O termo “tradução” se refere a uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, ou seja, é uma prática interpretativa, cujo engajamento intertextual advém do ato de recuperar ou de se apropriar de uma obra “original”, ou obra “referência”. Faz-se necessário ressaltar que cada forma de tradução requer um envolvimento distinto por parte do tradutor, ou adaptador, e do público. Consoante a isso, em sua obra, “Tradução Intersemiótica”, Julio Plaza (2010) afirma que o processo de tradução cria algo inédito sobre o primitivo, gerando um vínculo entre passado-presente-futuro. Tendo em vista a tradução como uma retextualização que fornece um novo original, o autor recusa, de maneira implícita, o paradigma da fidelidade ao alegar que se trata de uma transação interpretativa entre linguagens distintas, de diferentes sistemas de signos, sem necessariamente precisar se manter fidedigna. Embora se refira a um exercício de conversão de signos, um procedimento independente e complexo e não apenas uma imitação do código primário, a tradução intersemiótica reconhece a singularidade das linguagens semióticas, como o teatro, a pintura, a literatura, a fotografia, o cinema, a televisão, o videogame, a história em quadrinhos etc., ao mesmo tempo em que admite um intercâmbio entre elas.

Do mesmo modo, a definição de adaptação, conforme Hutcheon (2013), se alinha a essa perspectiva, pois também discute a transcodificação entre sistemas distintos como um exercício de recriação interpretativa. Para tanto, a autora recorre a noção de “palimpsesto extensivo”, tomando emprestado da expressão “palimpsestuosas” do crítico Michael Alexander (apud HUTCHEON, 2013, p. 27). “Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Aliás, o termo “adaptação” por si só não comporta a heterogeneidade que implica o processo de transposição de códigos e de suportes midiáticos, dado que cada mídia tem princípios inerentes à sua forma. A incompreensão da “transmidialidade” é uma problemática a ser enfrentada pelo adaptador, que precisa considerar especificidades de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam. Bazin (1991) justifica as adaptações sem atribuir-lhes uma independência irrestrita, considerando que a obra adaptada pode respeitar a obra primeira e não meramente copiá-la. É claro que o processo de transferência entre formas distintas de linguagem implica comparações, em especial de caráter negativo, que pressupõem a adaptação como um arremedo secundário. Posicionamentos dessa natureza ocasionam a supervalorização de uma mídia em detrimento da outra, bem como originam, por exemplo, um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema” (SOUSA, 2001, p. 27). Essa movimentação entre meios heterogêneos fomenta debates sobre a “especificidade midiática”, posto que “cada mídia... possui sua própria energia comunicativa” (GAUDREAULT; E MARION, 2004, p.65 apud HUTCHEON, 2013, p. 62).

Conforme observa Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, em seu livro “Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura. A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema”:

Em termos puramente técnico-funcionais, definiríamos o fenómeno da adaptação cinematográfica como um tipo de tradução baseada numa prática derivativa intersemiótica. Dito de outra forma: trata-se da transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito de matérias expressivas heterogêneas, sendo, por essa razão, de natureza inter-artística, transestética ou, como diria Imol Zumalde, centrífuga por oposição às derivações centrípetas ou intra-artísticas (2001, p. 25).

Os “adaptadores”, ao tomarem para si a função de interpretar, tornam-se “primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p.43). “A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou da peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens [...]” (XAVIER, 2013, p. 61). Embora a adaptação seja uma apropriação, esta não deve resultar em replicação, pois, assim como defendido por Plaza (2010) a respeito da tradução, o aspecto da fidelidade não deve ser considerado como sinônimo de qualidade. Ainda assim, o público muitas vezes exige o caráter fidedigno, particularmente no tocante aos clássicos, “tais como a obra de Dickens ou Austen” (HUTCHEON, 2013, p. 55).

Para Gaudreault (1998, p.270, apud HUTCHEON, 2013, p. 62), “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento”. Os maiores exemplos desse tipo são as refilmagens, os covers musicais e as versões de quadrinhos, que não costumam incitar muitas discussões, deixando os debates mais acalorados para aquelas em que há mudança de mídia. Faz-se necessário ressaltar que a transcodificação do texto literário para o cinematográfico ou televisivo já foi entendida como “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (HUTCHEON, 2013, p. 23), sendo considerada uma espécie de “vulgarização” da narrativa.

Sousa (2001) problematizou essa questão, ao discutir o exercício da adaptação, afirmando que o preconceito com o filme adaptado não se restringe somente ao público, mas também perpassa pelos estudos ligados à literatura comparada, bem como aos estudos sobre cinema. Para o autor, essa discriminação tem raízes na falsa ideia de que é possível fazer uma adaptação literal, percepção que nasce do desejo de alguns amantes de literatura, que procuram reviver na experiência do audiovisual a experiência que tiveram com a narrativa primária, nesse caso, literária. Tais leitores são seduzidos pela ideia de que a transposição intersemiótica se consiste em um processo de tradução literal da obra “fonte”, levando-os a empreender uma comparação equivocada, regulada pelo viés da fidelidade.

Nessa lógica, espera-se que a obra adaptada seja uma reprodução exata do texto “original”, fazendo com que os defensores dessa prática tomem os desvios como resultado de uma suposta infidelidade por parte do adaptador. Por esse ângulo, segundo o autor, é no campo da infidelidade, e não da fidelidade como acreditava André Bazin (1991), que residem os objetivos de analisar uma adaptação fílmica de um texto literário. Deve-se ter, então, como intuito, o reconhecimento dos modos com os quais a obra adaptada possibilitou o processo de transposição entre cadeias de significantes distintas e em como a intermedialidade viabiliza esse processo de tradução de uma determinada narrativa literária para uma narrativa fílmica.

Segundo Hutcheon (2013), a prática de transposição de obras literárias para o cinema mostra-se muito popular no cenário mundial contemporâneo, porém não se trata de um feito recente, tendo se originado e alcançado notoriedade ainda no século XX. De lá para cá, muitas pesquisas se dedicaram a entender esse fenômeno, uma vez que a adaptação de livros *best-sellers* atrai muitos espectadores. Nota-se que existe uma preocupação perceptível por parte da indústria cinematográfica em agradar aos leitores de tais textos, provendo para eles mais do que a transposição do conteúdo literário: reedições dos livros adaptados, às vezes jogos de videogame ou brinquedos inspirados no enredo e nas personagens – originando, assim, outros

tipos de adaptação. Em resumo, “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários. (PEARY; SHATZKIN, 1977, p. 2-8, apud HUTCHEON, 2013, p. 66).

Em “Novel into film” (2003), George Bluestone promove a análise de filmes que são adaptações de clássicos da literatura mundial como “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, e “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen. Seu maior objetivo com tal estudo é criar argumentos que contrariem a ideia de que tais adaptações desrespeitaram os objetos primários. Nesse caso, o cinema teria assumido, de maneira efetiva, a função de mídia performativa, ou seja, “mostrar” aquilo que já havia sido “contado”. Xavier (2003, p. 61) aponta-nos que “houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles [...]”.

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

A adaptação é um processo intercultural⁴⁴ cuja complexidade advém justamente de sua essência impura, ou seja, intermediática, porém, em razão de seu caráter tradutório, o espectador pode esperar – erroneamente – por uma obra fidedigna, livre de interferências. Deve-se reforçar, então, que “o lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (XAVIER, 2003, p. 62). Hutcheon (2013) entende que existem vantagens no exercício de adaptação de romances para o cinema, visto que a referida mídia possui recursos

⁴⁴ Lúcia Nagib (2014), em “Politics of impurity”, propõe investigar as políticas de hibridização intercultural implicadas na dimensão intermediática do processo fílmico, com base no pensamento de André Bazin e sua defesa por um cinema impuro, entendendo-o como um conjunto de procedimentos intermodais destinados a resolver uma crise dialética no fazer-artístico.

específicos que não são encontradas no suporte literário, muito em virtude de sua narrativa visual e sonora, que exhibe texturas, espaços físicos, corpos, vozes, músicas etc.

Diante dessa perspectiva, deve-se discutir quais equivalências utilizadas no filme propiciam a materialização do texto “fonte”, considerando aquilo que “é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)” (XAVIER, 2003, p. 63). Para tal fim, “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, consequências [...] e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Deve-se reforçar, então, que “o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos (GUIMARÃES, 2003, p. 90). Sob esse prisma, Julie Sanders (2006) concebe essas transcodificações específicas de uma mídia para outra – do texto literário para o cinema – baseando-se também nos pressupostos da intertextualidade, nomeando-as de adaptação e de apropriação. Na concepção da autora, a diferença entre ambas frequentemente se manifesta na clareza com que expõem seus propósitos intertextuais, por exemplo, a adaptação é aquela que demonstra explicitamente o seu lugar de (re)interpretação, enquanto a apropriação é aquela em que se adota uma abordagem intertextual mais discreta.

Em paralelo, de acordo com Stam (2000), as adaptações têm a capacidade de adotar uma abordagem ativa em relação às obras das quais se originam. Sendo assim, elas representam menos uma tentativa de reviver uma palavra originária e mais uma mudança em um processo dialógico contínuo. O autor entende a adaptação como um processo de “dialogismo intertextual” em que cada texto produz um cruzamento de superfícies textuais. A intertextualidade, nesse caso, ajuda a transcender os dilemas da fidelidade, levando-nos a abordar a adaptação como um produto intertextual que propõe conexões dialógicas entre diferentes formas de arte. Nessa perspectiva, a adaptação não deve ser vista como uma mera imitação, mas, sim, como um hipertexto, realizado a partir de um texto ou mais textos primários cuja origem pode ser evidente ou não.

Dessa forma, “assim como não há tradução literal, não há adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39), então por mais fiel que seja uma adaptação fílmica, ela não substitui o texto “fonte”, mas, sim, constrói um novo olhar sob aquela narrativa inicial. À vista disso, “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência, que deve ter sua forma, e os sentidos nela

implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003, p. 62). O interesse pela comparação entre o cinema e o objeto literário transposto, no caso de adaptações, segundo Sousa (2001), deve se concentrar em analisar a leitura individual que o adaptador faz da obra “original” e o modo como a arte cinematográfica, enquanto fonte de encontros intermediáticos, se comunica com a sua audiência. Deve-se, então, aderir a uma análise mais flexível e dinâmica do exercício adaptativo, que abrange as escolhas do adaptador, em sua tentativa de tornar a narrativa mais compatível à nova linguagem semiótica, na medida em que contempla suas próprias observações sobre o texto adaptado, sem rotular os desvios como infidelidades.

CAPÍTULO 4 - DOS TEXTOS ÀS TELAS: “DOUBLE INDEMNITY”

Parecia uma vizinhança muito boa para se cultivar maus costumes.

Raymond Chandler, em “O Sono Eterno”

4.1 ANÁLISE DE “INDENIZAÇÃO EM DOBRO” E “PACTO DE SANGUE”

Como discutimos no capítulo anterior, quando se observa o processo de adaptação de um livro para o audiovisual, geralmente a argumentação gira em torno da leitura que o adaptador fez do texto literário. Como efeito, quase sempre, examina-se a obra cinematográfica com a intenção de descortinar o olhar do cineasta sobre a obra “referência”, buscando perceber o quanto seu produto se aproxima ou se distancia da narrativa primária. Entretanto, corre-se o risco de recorrer ao aspecto da fidelidade, o qual, como vimos, não deve ser utilizado como parâmetro de qualidade em estudos dessa natureza, visto que ignora a subjetividade e a autonomia do cineasta como (re)criador de uma determinada história. Percebe-se, nesse sentido, que o filme precisa ser concebido como uma nova obra, posto que o realizador está desobrigado de recriar fielmente o texto-base. É natural que durante o processo de adaptação, a trama seja modificada, uma vez que se trata de uma transposição entre sistemas de signos diferentes, que possuem suas próprias especificidades.

A escolha dos objetos analisados, “Indenização em Dobro” e “Pacto de Sangue” (1944) se deu tanto pelo fato de que ambas as obras possuem grande relevância nos manuais de referências da ficção *noir* quanto por possuírem os padrões que são necessários para que uma determinada obra seja considerada *noir* pela crítica especializada. Além disso, a qualidade da escrita de James. M. Cain, como autor do texto-base, e a genialidade do diretor Billy Wilder, juntamente com Raymond Chandler, em produzir um roteiro que se mostra intrínseco ao livro, mas também original ao promover modificações na narrativa que tornaram a história ainda mais criativa e dinâmica, tornou-a tão complexa a ponto de poder ser analisada e reinterpretada inúmeras vezes. À vista disso, considerando o que foi discutido nos dois primeiros capítulos deste trabalho, esboçaremos a seguir uma tabela que demonstrará a ocorrência em ambas as obras dos elementos tidos como essenciais para o enredo de qualquer trama que venha a ser interpretada como *noir*:

Quadro 1 - Os sete elementos narrativos que caracterizam a ficção *noir* (BORDE e CHAUMETON, 2002)

Elementos	“Indenização em Dobro”	“Pacto de Sangue” (1944)
A narração a partir do ponto de vista do criminoso.	X	X
A frágil parceria forjada pelo anti-herói com a <i>femme fatale</i> .	X	X
A mulher fatal como causadora da desgraça masculina.	X	X
A violência constante.	X	X
O crime, em especial assassinato.	X	X
A motivação fútil para a prática do crime.	X	X
A corrupção policial ou das instituições estatais.	-	-

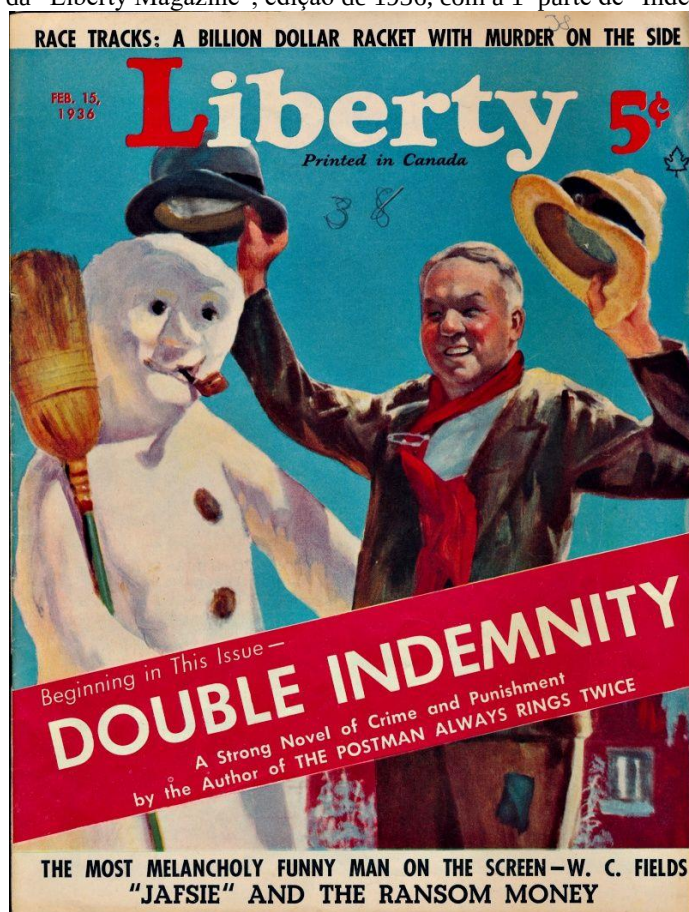
Fonte: elaborada pela autora.

Como podemos observar, ambas as obras possuem a mesma quantidade de elementos, um total de seis, visto que o único tema que não aparece é a “corrupção policial ou das instituições estatais”. Percebe-se, nesse caso, que os temas foram preservados durante a passagem do livro para o filme, dado que a narrativa se manteve voltada para os mesmos pontos, ainda que retrate os acontecimentos de maneira distinta. Ambas as produções possuem como título em inglês “Double Indemnity”, cuja tradução em português é “Indenização em dobro”, título exato da edição de 2007 da editora Companhia das Letras que estamos utilizando nesta pesquisa. Nesse ponto, cabe destacarmos que outras edições dessa obra foram lançadas por outras editoras brasileiras, em especial na década de 1980, quando houve uma explosão de narrativas americanas de crime no mercado editorial nacional. Já a adaptação, no Brasil, ficou com o título de “Pacto de Sangue, que não deixa de estar, de certo modo, atrelado aos eventos da narrativa, posto que os protagonistas forjam, de fato, um pacto.

Em relação ao enredo, como já adiantamos na introdução, trata-se da história de Walter Neff/Huff (Fred MacMurray), dedicado corretor de seguros, que durante uma visita profissional se “apaixona” pela esposa de um de seus clientes, a manipuladora Phyllis Nirdlinger/Dietrickson (Barbara Stanwyck), não demorando mais do que uma segunda visita para que se tornem amantes e planejem a morte do Sr. Nirdlinger/Dietrickson (Tom Powers). Como a trama é encadeada por *flashbacks*, um traço muito próprio desse tipo de ficção, temos acesso à história somente após a consumação de todos os fatos. É Walter quem confessa todos

os crimes cometidos por ele e sua amante, em uma gravação destinada ao seu amigo e chefe Barton Keyes (Edward G. Robinson). Keys é retratado tanto no livro quanto no filme como um sujeito capaz de desvendar qualquer “falcatura” que possa ser empreendida pelos clientes da seguradora para a qual presta serviços, *General Fidelity* (no livro) e *Pacific All-Risk Insurance Co.* (no filme). Nesse sentido, há na figura dessa personagem uma descrição que o aproxima do arquétipo do detetive, pois ele representa “aquele que procura a verdade” (SILVER e URSINI, 2012, p. 15). Contudo, a sua capacidade racional é atingida pelo sentimento de amizade que ele nutre por Walter, levando-o a não desconfiar deste. O principal evento da trama é o crime, o assassinato do indesejado marido, tal como já adiantava o *slogan* “A strong novel of crime e punishment” presente na capa da revista em que foi publicada a primeira parte serializada do romance (fig. 11).

Figura 11 - Capa da “Liberty Magazine”, edição de 1936, com a 1ª parte de “Indenização em Dobro”

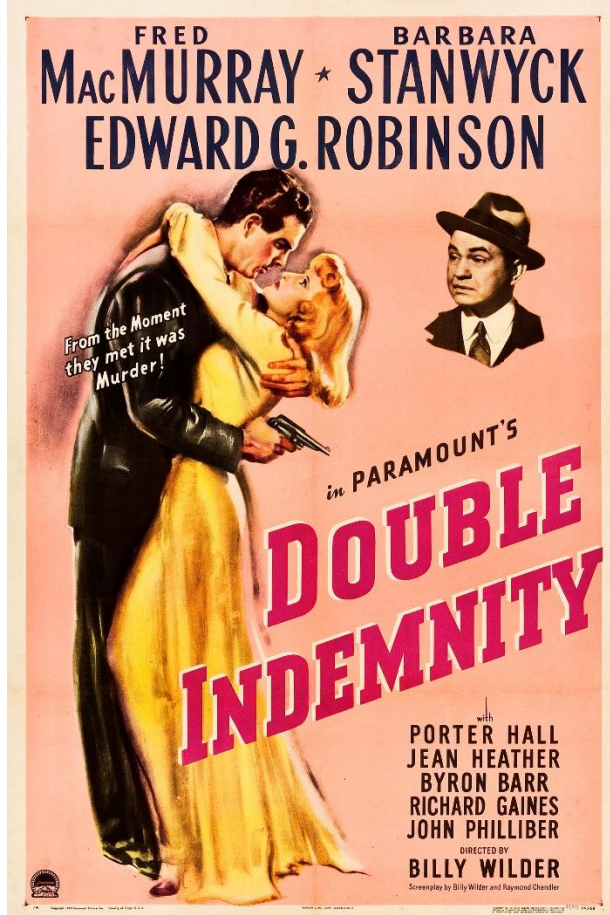


Fonte: <https://pictures.abebooks.com/inventory/30091159278.jpg>.

Walter e Phyllis idealizam a execução daquilo que consideram como o crime perfeito: fazer o marido dela assinar, sem saber, uma apólice de seguro de vida em seu nome que tem uma cláusula que garante o pagamento de uma indenização dobrada caso a morte aconteça em

um acidente de trem, a fim de que possam matá-lo e venham a forjar um acidente: uma queda de um trem em movimento. Lançando mão de sua longa experiência como agente de seguros, cabe ao amante se assegurar de que não haja falhas na execução do plano. Todavia, será justamente a tal apólice que irá levantar a suspeita de que a viúva pode estar envolvida com a morte, afiançada no dinheiro. Na medida em que o medo de serem descobertos se amplifica, implanta-se um sentimento de desconfiança e paranoia entre os dois, levando-os a esfriar a relação. Um fato curioso é que o cartaz de divulgação do filme, que foi produzido pela *Paramount Pictures*, evidencia a natureza violenta da narrativa, dado que tem como *slogan* “From the moment they met it was murder” (fig. 12).

Figura 12 - Cartaz americano de "Pacto de Sangue" (1944)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Double_Indemnity#/media/Ficheiro:Double_Indemnity_\(1944_poster\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Double_Indemnity#/media/Ficheiro:Double_Indemnity_(1944_poster).jpg).

À luz dos estudos que norteiam o processo de adaptação, partiremos para a análise da transposição do romance de Cain para o âmbito fílmico por Wilder. Seguindo os níveis da percepção objetiva, foram escolhidas algumas sequências do filme para compararmos com alguns trechos da obra “fonte”, almejando entender a dinâmica que foi utilizada por cada criador, dado que cada mídia dispõe de recursos que buscam encaminhar o leitor ou o

espectador em sua interpretação dos fatos narrados. Tendo em vista que o processo de adaptação entre sistemas semióticos distintos provoca uma conexão entre o discurso primário e o discurso adaptado, utilizaremos procedimentos que proporcionem uma aproximação entre o relato literário e o relato fílmico, com ênfase para o uso de citações diretas para os trechos extraídos do livro e de métodos descritivos para descrever as cenas do filme.

Fui de carro até Glendale para incluir três novos motoristas de caminhão na apólice de uma cervejaria, e então me lembrei de uma renovação de seguro em Hollywoodland. Resolvi ir até lá. E foi assim que cheguei à *Casa da Morte*, que andou sendo tão falada nos jornais. *Mas não tinha muito de Casa da Morte quando cheguei lá da primeira vez*. Era só uma casa em estilo espanhol como tantas outras residências californianas: paredes brancas, telhado vermelho e um pátio ao lado. (CAIN, 2007, p. 07, grifos nossos).

Essas são as primeiras linhas do romance. Logo, no início, já somos informados por Walter (na 1ª pessoa do singular) que existe uma situação de morte anterior ao tempo presente de sua narração, bem como da existência de uma “Casa da Morte”, cuja passagem confirma a premissa de que a ficção *noir* é uma narrativa de morte, “em todos os sentidos da palavra” (BORDE e CHAUMETON, 2002, p. 05, tradução nossa). Outro ponto a ser destacado é a descrição detalhista da estética da casa, com ênfase para o “telhado vermelho”. Agora, vamos à abordagem das cenas iniciais do objeto fílmico:

Figura 13 – Fotogramas extraídos da sequência inicial de "Pacto de Sangue" (1944)



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

No livro, Walter conta-nos sobre a sua primeira visita à casa, já o filme inicia com uma sequência de planos que apresenta a sombra de um homem de muletas que está aparentemente com uma das pernas engessada, caminhando por um cenário enevoado, indo de encontro à câmera, como se fosse atravessá-la. Compreendemos essa figura como a do

próprio Walter caminhando para aquilo que seria o seu destino final, posto que ele usa um gesso falso na perna quando se passa pelo marido de sua amante na fatídica viagem de trem. À noite, ambientação urbana, um carro passa em alta velocidade pelas ruas até que para em frente ao prédio da *Pacific All-Risk*. A sequência de planos utilizada é agitada e sombria, bem como a melodia em crescente. Taciturno ele sobe até o andar em que fica a sala de Keyes para que possa gravar os acontecimentos que o levaram a se tornar um criminoso. Nessa altura, Neff está à beira de um colapso, ferido e perdendo sangue, começa a ofegar e a suar, o que ajuda a impulsionar a atmosfera claustrofóbica (fig. 13). O realizador, Billy Wilder, utilizou o *flashback* de uma forma que trouxe ainda mais dramaticidade à diegese, visto que preservou o “começar pelo fim” proposto pela obra-fonte.

Comunicado interno. Walter Neff para Barton Keyes, chefe de sinistros. Los Angeles, 16 de julho de 1938. Querido Keyes, eu suponho que você chamará isso de confissão quando escutá-la. Bem, eu não gosto da palavra confissão. Eu apenas quero te esclarecer sobre algo que você não conseguiu enxergar porque estava bem embaixo do seu nariz (PACTO DE SANGUE..., 1944).

Por sinal, as narrativas assumem o mesmo sentido, o da confissão do crime. Durante a gravação somos levados ao passado, ao momento em que o anti-herói e a *femme fatale* se encontraram pela primeira vez. A adaptação possui todas as especificidades estéticas esperadas, tais como fotografia em preto e branco, sombras, ângulos de câmera distorcidos, iluminação em *low-key*, planos em *close-up* que enfatizam o teor claustrofóbico da diegese. Aliás, também aborda o pessimismo, o pesadelo fatalista, que circunscreve o destino das personagens, em especial o destino dos protagonistas. A linguagem da narrativa literária é permeada por sarcasmo, e essa foi uma das características transportadas para o filme, porém, de uma maneira muito mais aguçada, com diálogos mais mordazes que respingam ironia. É a partir desse cenário que se constrói o perfil das personagens, através de diálogos inteligentes que intensificam o suspense, como quando Walter pondera “Como eu poderia saber que assassinato, às vezes, podia cheirar a madressilva?”, ou neste outro em que Phyllis diz “Nós somos podres”, e Walter rebate “Apenas você é um pouquinho mais podre” (PACTO DE SANGUE..., 1944).

Um corretor de respeito não se mete nesse tipo de arranjo, mas ela não parava de andar de um lado para o outro da sala, e acabei reparando numa coisa que antes não tinha notado. Debaixo daquele traje azul havia um corpo enlouquecedor, e eu não sabia dizer se conseguiria parecer muito convincente quando comesse a explicar-lhe a ética suprema que rege o negócio da venda de seguros. Mas houve um instante em que ela me olhou

diretamente nos olhos, e senti um calafrio me subir pelas costas até a raiz dos cabelos. “Sua companhia também faz seguros contra acidentes?” (CAIN, 2007, p. 11)

Walter, como já sabemos, vai visitar o Sr. Dietrickson com o propósito de renovar a apólice de seguro de dois carros que está para vencer. Somente Phyllis e a ajudante estão em casa, ela, então, aproveita para questionar sobre a existência de um seguro contra “acidentes”. Se, no romance, é um roupão azul que seduz, no filme será uma toalha e uma tornozeleira. Com a pressão do Código de Hays, a violência e o teor sexual destes filmes geralmente eram retratados através de metáforas, alegorias etc. Quando o primeiro encontro do casal de amantes é transposto para as telas, tem-se uma das cenas mais icônicas da abordagem visual do *noir* relacionada à figura da *femme fatale* (fig. 14).

Figura 14 – Fotogramas extraídos da sequência que Phyllis e Walter se encontram pela primeira vez



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

Os motivos que levaram Walter a confessar o seu crime permanecem os mesmos: o seu amor pela filha do morto, Lola Nirdlinger, e o remorso por ter assassinado uma pessoa inocente. Na obra “fonte”, ele será alvejado com um tiro no ombro pela amante e será internado em um hospital. Keyes ao visitá-lo informa-o da prisão de Lola e Sachetti (ex-namorado de Lola e atual amante de Phyllis), ao ouvir a notícia, Walter se desespera e resolve contar a verdade ao chefe. Nesta altura, a amante havia fugido rumo ao desconhecido. Na adaptação, o confronto entre Walter e Phyllis se encerra com um conflito armado, na sala de estar da “Casa da Morte”, onde ela alveja-o com um tiro, mas também acaba sendo alvejada por ele e morre.

[...] Logo depois da casa deles, numa curva, há uma árvore. E nenhuma outra casa à vista. Escondi-me atrás do tronco e fiquei esperando. Tive de aguardar exatamente dois minutos, mas me pareceram uma hora. E então vi o brilho da luz dos faróis, e o carro deles fez a curva. Quem estava ao volante era ela, com ele ao lado, as muletas debaixo do braço do lado da porta. Quando o carro chegou perto da árvore, parou. Exatamente de acordo com o planejado (CAIN, 2007, p. 52).

O crime se dá de maneira semelhante em ambas as narrativas. Após a assinatura da apólice com cláusula dobrada, todos os detalhes são acertados para a morte do marido de Phyllis. O casal de amantes combina de se encontrar em uma esquina próxima à casa, o plano envolvia fazer o marido descer do carro para buscar uma bolsa que supostamente havia sido esquecida em casa, enquanto isso, Walter se esconderia na parte traseira do carro para que mais a frente, em um local isolado, pudesse dar cabo da vida do Sr. Nirdilinger, sem levantar suspeitas. Depois seria ele quem seguiria com Phyllis para a estação de trem e embarcaria se passando pelo morto, em seguida, no ponto planejado, encenaria a cena do acidente, a suposta queda do vagão em movimento. Na transposição desses eventos para o cinema, Wilder e Chandler empreenderam uma sequência narrativa muito próxima a do texto-base, com a presença de símbolos similares que dialogam diretamente com o sentido contido no romance.

No filme, a disposição das ações acontece de um modo um pouco diferente. Walter se encaminha para a casa dos Dietrickson, cujo portão havia sido deixado aberto por Phyllis como eles já haviam acertado, lá dentro ele se esconde no banco de trás do carro. Nessa versão, o esposo não retorna à casa para buscar a bolsa, como acontece no livro, o que se mostra até mais verossímil, uma vez que ele está com uma das pernas fraturadas, andando de muletas, ter que voltar para buscar a bolsa depois de já ter se acomodado no carro não parece condizente com a situação. Em seguida, o casal finalmente entra no carro e segue para a estação de trem, ela ao volante e ele no banco do carona. Walter aguarda o sinal para agir: três buzinas são dadas pela *femme fatale*, e, como combinado, o Sr. Dietrickson é, então, assassinado. Há um enquadramento cênico muito bem realizado por Wilder no momento do assassinato, motivado pelas normas de censura da época, que proibiam, como já discutimos, a exposição de cenas violentas. O foco da direção de fotografia é na captação do rosto de Phyllis, a mulher perigosa e dissimulada que planejou a morte de seu marido para ficar com o seu dinheiro. Por intermédio de uma sequência em *close-up*, somos confrontados com a sua natureza sórdida e transgressora, visto que Stanwyck, a atriz que dá vida à Phyllis, de maneira impetuosa, põe em perspectiva uma sensação de júbilo com a morte de seu marido. Nesse

sentido, o seu deleite com a morte não está ligado unicamente à herança, mas, sim, na exultação em saber que alguém que ela considerava ser um obstáculo está sendo executado.

Figura 15- Fotogramas sequenciais a cena em que Phyllis presencia a morte do marido



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

Phyllis é dona de uma personalidade multifacetada em ambas as narrativas. Mesmo que ela apresente padrões inerentes ao arquétipo da *femme fatale*, como o egoísmo, o apego ao dinheiro, o uso da sexualidade para conquistar os homens etc., carrega muitas camadas psicológicas. A complexidade de Phyllis advém do fato de que ela “nunca revelará suas verdadeiras intenções a ninguém, especialmente ao herói a quem tem enganado, ainda que isso ocasione não apenas a morte dele, mas também a sua” (BRONFEN, 2004, p. 106, tradução nossa). Além disso, ela apresenta um caráter que, de certo modo, está associado a uma obsessão não só pelo dinheiro, mas pela morte em si, em especial no romance, que inclusive flerta com traços fantásticos em sua reta final. Em sua versão cinematográfica, ela diz “Não. Eu nunca te amei, Walter. Nem você, ou qualquer outra pessoa. Eu sou podre até o coração. Eu te usei, assim como você disse” (PACTO DE SANGUE..., 1944). Já em sua versão literária ela afirma que chegou “a hora de eu ir *ao encontro* do meu prometido. O

único que eu amei de verdade. Uma dessas noites eu vou cair da popa do navio. E então, pouco a pouco, vou sentir seus dedos gelados tomando conta do meu coração (CAIN, 2007, p. 134, grifos nossos).

Estou escrevendo na minha cabine. São quase nove e meia da noite. Ela está na cabine dela, se preparando. Seu rosto está pintado de branco como cal, com círculos negros ao redor dos olhos, carmim nos lábios e nas faces. E vestiu aquela coisa vermelha. É horrenda. [...] Lembra a aparição que assoma a bordo do barco para disputar nos dados as almas dos marujos no poema de Coleridge, “A balada do velho marinheiro. Não ouvi quando a porta do camarote se abriu, mas ela está ao meu lado enquanto escrevo. Posso sentir sua presença. A lua. (CAIN, 2007, p. 135).

Posto isto, a última situação descrita pelo livro se passa em um cruzeiro, onde Phyllis e Walter embarcam supostamente sem saberem da presença um do outro, com a intenção de fugirem. Contudo, os seus caminhos rapidamente se cruzam mais vez, e, ao se verem juntos, decidem se suicidar atirando-se ao mar durante à noite, o final trágico é algo que não falta à ficção *noir*. Na sequência final do filme, Keyes vai ao escritório e encontra Walter nos momentos finais de sua confissão e prestes a padecer devido ao tiro que levou de Phyllis no ombro. Esse encontro opera como uma despedida entre os dois amigos, a linha de chegada do destino de Walter. É importante lembrarmos que Walter matou Phyllis na sala da casa dela momentos antes de iniciar a sua gravação. Nessa perspectiva, com a morte do casal de protagonistas, tem-se a consumação do pesadelo fatalista recorrente em produções *noir* (fig. 16).

Figura 16 - Fotogramas extraídos das cenas em que se consumaram os finais trágicos de Phyllis e Walter



Fonte: *print screen*, arquivo da pesquisadora.

E, por fim, a fotografia em preto e branco se apoia na iluminação de alto contraste, como já falamos, favorecendo uma atmosfera sombria, que, ao ser combinada com ângulos enviesados e uma sequência de planos fechados, impulsiona a sensação de estarmos diante de um ambiente perigoso. Esses enquadramentos desconfortáveis são utilizados para demonstrar a sensação de desconfiança – a paranoia é outro tema frequente – que as personagens passam a sentir por aqueles indivíduos que os cercam. Usa-se a melodia instrumental, em muitos momentos, para desorientar o telespectador e evidenciar a confusão psíquica das personagens.

Notamos, em suma, que certas mudanças foram realizadas na narrativa, o que revalida a noção de adaptação como um produto inventivo, no qual os recriadores são livres para conceber sua própria interpretação. Nela, também encontramos situações que foram traduzidas do livro de maneira muito similar, mas não literal, pois como discutimos anteriormente, não é possível adaptar de modo literal, o que se faz cabível são aproximações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, as quais foram devidamente observadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *noir* pode ser considerado uma subcategoria que pertence ao universo do gênero policial que reúne o romance de enigma (mistério) e o romance de suspense, porém destaca-se que essa ficção transgride as normas do relato policial tradicional e se define como um subgênero em si com seus próprios critérios genéricos. Tem-se, então, um fazer artístico preocupado em abordar elementos da psique humana a partir de um discurso crítico encarregado de denunciar a realidade violenta e pessimista dos Estados Unidos entre os anos de 1920 e 1940. Este tipo de ficção passou a ser analisada e referenciada, primeiro, pela crítica francesa nos anos de 1940, com o resgate do *film noir*, e, posteriormente, por acadêmicos estadunidenses em meados da década de 1970. Embora estejam inseridos no espectro policial, a literatura e o cinema *noir* estabelecem suas próprias fronteiras ao se opor às diretrizes basilares da narrativa policial clássica, uma vez que o seu cerne está localizado em uma estrutura menos lógica e convencional.

Em virtude de suas características variadas e instáveis, mostra-se difícil para a crítica especializada determinar um escopo para a ficção *noir* com exatidão. Contudo, podemos reconhecer alguns aspectos frequentes em sua constituição, como a atmosfera violenta que engloba a sociedade, em especial a urbana, a visão trágica e pessimista das personagens, o erotismo da *femme fatale* tida como causadora da desgraça masculina, a relação entre poder e dinheiro e o senso de dever político com a restituição da ordem social ao final de sua trama. Além destes, existem outros elementos usuais que podem ser adicionados a essa descrição: como a cidade sombria e o uso predominante de uma linguagem coloquial repleta de gírias e artimanhas linguísticas, como pode ser observado em “Para sempre ou nunca mais”, de Raymond Chandler, que carrega a essência daquilo que rotulam como um estilo narrativo *hard-boiled*:

– Bem, seja como for – ela disse de modo arrastado – Um detetive com escrúpulos. Guarde essa para os otários, campeão. Não venha me jogar confetes. Caia fora duma vez, sr. Marlowe, e dê aquele maldito telefonema pelo qual está tão ansioso. Não o estou impedindo. [...] – Não sou nenhuma cadela no cio – ela disse entre os dentes – Tire suas patas de cima de mim (2007, p. 31-32).

Esse tipo de produção dá uma visão realista das condições sociais e do uso ostensivo da violência na sociedade americana durante a primeira metade do século XX. Diante de uma

conjuntura problemática, surge, então, personagens que rompem com a moralidade defendida pelo relato de enigma. Tem-se como protagonistas, agora, a subversiva *femme fatale* e o anti-herói que são moralmente ambíguos e cuja configuração de suas personalidades dialoga com a noção de gênero, funcionando como mais um sintoma do contexto em que se deram suas criações. Além disso, são personagens esféricas, na medida em que apresentam identidades multifacetadas e complexas.

Ademais, foi possível conceber o filme *noir* como uma derivação do romance *noir*, visto que eles mais se assemelham do que se distanciam: o primeiro preservou as características fundamentais da construção do segundo, como os arquétipos, aquele que procura a verdade, o anti-herói perseguido e a *femme fatale*. Os diálogos rápidos com frases diretas e incisivas, abrindo espaço para passagens poéticas ou dramáticas, bem como o *flashback*, a *voz-off*, legados da narração em primeira pessoa dos textos literários. Quanto à iconografia visual, esse tipo se destaca por sua iluminação em claro e escuro, sombras, salas fechadas etc., além de ter sofrido influência de movimentos europeus e americanos, em especial do Expressionismo alemão e do Cinema gótico americano em sua diegese.

No decurso da investigação, também refletimos sobre a relação longínqua de proximidade que a literatura e o cinema possuem. Ainda, nesse âmbito, discutimos a adaptação como um processo de recriação ou reinterpretação que oportuniza a transposição criativa entre sistemas semióticos diferentes, desde o linguístico até o extralinguístico. Para tanto, no exercício de adaptação, a total fidelidade não é algo viável, em virtude de os realizadores estarem lidando com obras de naturezas distintas. Com isso, concluímos que o realizador ao adaptar para o cinema obras literárias tem autonomia para reinterpretar e empregar os recursos que achar necessários.

“Pacto de Sangue” (1944) é descrito como um dos melhores representantes do *film noir*, pois traz em sua diegese praticamente todos os aspectos característicos desse tipo de ficção. Entre os temas desenvolvidos destacam-se a motivação fútil para a prática do crime, o pessimismo das personagens, a *femme fatale* como causadora da desgraça masculina, em especial de seu marido e do anti-herói e o pesadelo fatalista, apresentando discussões que revelam o apego ao dinheiro e a superficialidade das relações que se sustentam a partir da condição financeira dos envolvidos. Isso demonstra que, independentemente das escolhas do realizador, a adaptação continua a dialogar com a obra “fonte”, nesse caso, “Indenização em Dobro”, em uma relação intersemiótica, mesmo que em alguns momentos narrativos elas se distanciem.

Em síntese, esta pesquisa objetivou, aqui, favorecer novas interpretações a respeito dos objetos e temas discutidos. Nesse sentido, o estudo se mostra contributo para o conhecimento de áreas afins, tendo em conta que a investigação empreendida permitiu esclarecer aspectos dos temas analisados, com ênfase para o romance *noir* e o *film noir*, de forma mais fundamentada. À vista disso, conclui-se que ambos estão interligados, assim como os seus traços mais marcantes que ainda perduram no imaginário popular até os dias atuais, o que comprova a sua relevância para o campo cultural das artes.

REFERÊNCIAS

Obras-base

CAIN, James M. **Indenização em dobro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Pacto de Sangue. Direção de Billy Wilder. New York: Versatil Home Video, 1944. 1 DVD (107 min.).

Literatura policial, romance noir

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BALDERSTON, Daniel. “Tradição e traição: Borges e Stevenson”. In: **Folhetim** – Jornal Folha de São Paulo. São Paulo: Folha, p. 11, 19 de ago. 1984. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston%20Tradicao.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, J. L. “El cuento policial”. In: **Borges oral**. Buenos Aires: Emecê/ Editorial de Belgrano, 1997.

_____. “A morte e a bússola”. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**: Volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **A simples arte de matar**: Volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **Assassino metido a esperto**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **Para sempre ou nunca mais**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CHRISTIE, Agatha. **Os crimes ABC**. Rio de Janeiro. Harper Collins, 2019.

JOHNSON, Diane. **Dashiell Hammett: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

D'ONOFRIO, Salvatore. “O conto policial de Edgar Allan Poe”. In: **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995. p. 166-178.

- EISENSTEIN, Serguei. “Mosaico de sugestões sobre o gênero policial”. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UFRJ, v.3, n. 4-5, p. 49-50, jan./ago. 1988.
- EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. “O assassino é o leitor”. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ, v. 3, n. 4-5, p. 20-26, jan/ago. 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 13ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2021.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2010.
- GIARDINELLI, Mempo. **El género negro**: Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia em Latinoamérica. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- GOLDBERG, Aline. **Da incriminação**. Dissertação de Mestrado. UERJ, 2º semestre de 2000. Orientador: Gustavo Bernardo Krause.
- GUBERN, Román. “Mosaico de sugestões sobre o gênero policial”. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4-5, p. 44-46, jan./ago. 1988.
- GUBERN, Román (org. e prólogo). **La novela criminal**. Barcelona: Tusquets, 1970.
- HOOPEs, Roy. **The biography of James M Cain**. Carbondale Southern Illinois University Press, 1987.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- KNIGHT, S. **Crime fiction, 1800-2000**: detection, death, diversity. New York: Palgrave Macmillan. 2003.
- KRAUSE, Gustavo B. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.
- LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1947.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Coleção Artemídia. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MATROCA, Vânia. “Efeito Dexter: O paradoxo do homicídio em série”. In: LIMA, Maria A. (Ed.). **Gótico Americano**: alguns percursos. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2017. p. 177-194.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NARCEJAC, Thomas. “Reflexões sobre o romance policial”. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4-5, p. 44-46, jan./ago. 1988.

PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão**. Florianópolis: UFSC, 2002.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2021.

PIGLIA, Ricardo. “Sobre o gênero policial”. PIGLIA, R. In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ROCHLITZ, Rainer. “Le roman policier: critique de la politique”. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4-5, p. 16, jan./ago. 1988.

REIMÃO, Sandra L. **O que é romance policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

RESENDE, A. C. F. “Expressionismo Alemão no cinema atual”: contexto histórico, artístico e influências. In: **Pós: Belo Horizonte**. v. 4, n. 7, p. 17-26, mai., 2014.

SANDERS, Steven M. “Film noir and the meaning of life”. In: CONARD, Mark T. (Org.). **The philosophy of film noir**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

SANTOS, Maria das Graças Vieira Proença dos. **História da Arte**. São Paulo: Ética, 2000.

SCAGGS, John. **Crime fiction**. London: Routledge, 2005.

TODOROV, Tzvetan. “A narrativa fantástica”. In: **As estruturas narrativas**. Trad. L. Perrone-Moisés. 4.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-166.

_____. “Tipologia do romance policial”. In: **As estruturas narrativas**. Trad. L. Perrone-Moisés. 4.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.

VANONCINI, Andre. **Le roman policier**. Paris: PUF, 2002.

Intersemiose e Adaptação

BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”. In: BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BLUESTONE, G. **Novels into film**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.

BRITO, J. B. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006

DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução. Ouro Preto: Editora UFPO, 1999.

EISENSTEIN, Serguei M. “Da literatura ao cinema: Uma Tragédia Americana”. Tradução: Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

GUIMARÃES, Hélio. “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000, p.63-72.

_____. **On Linguistic Aspects of Translation, in Language in Literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1987, p. 428- 435.

JOHNSON, R. **Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

NAGIB, Lúcia. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. **Impure cinema**: intermedial and intercultural approaches to film. London/New York: I. B. Tauris, 2014. P.21-39.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo, Perspectiva: 2010.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 14, n. 02, p. 42-65, 2006.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

SOUSA, Sérgio. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**: a adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema. Braga: Universidade do Minho, 2001

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

_____. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

Análise fílmica

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Mimesis, Arte e Cultura, 2009.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KULESHOV, Lev. Art of cinema. In: KULESHOV, Lev. **Kuleshov on film: writings by Kulechov**. Berkeley: University of California Press, 1974.

ROSE, Diane. “Análise de imagens em movimentos.” In: BAUER, M.W.; GASKELL, D. (org). **Pesquisa, qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

Metodologia literária

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2.ª ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária II**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

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

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Arquétipos e Personagens

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9ª Ed. São Paulo: Contexto: 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.

CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia de gênero”. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 121-155.

MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo. Forense Universitária, 2006.

SCHMIDT, Victoria. **45 master characters: mythic models for creating original characters**. 2007

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez, 1978.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. São Paulo: Aleph, 2015.

Gênero e Sexualidade

BRONFEN, Elisabeth. *Femme Fatale: negotiations of tragic desire*, **New literary history**, vol/nº 35.1, 2004, p. 103-116.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da C. Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 7.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Tradução Eduardo Brandão. 2.ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HANSON, Helen. **Hollywood heroines: women in film noir and the femme gothic film**. New York: I.B Tauris & Co, 2007.

KAPLAN, E. A. (org). **Women in film noir**. 15ª ed. London: British Film Institute Publishing, 2012.

KELLNER, D. **A cultura da mídia-estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MULVEY, Laura. “Cinema e sexualidade”. In: XAVIER, Ismail (org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. “Prazer visual e cinema narrativo” In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 2ª ed. Paz & Terra: 2018.

Cinema

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BADIOU, Alain. “O cinema como experimentação filosófica”. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **Panorama del cine negro**. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 55-88.

FONTES, J. R. **O universo da ficção policial**. Rio de Janeiro: Editora Galo Branco, 2012.
GOMES DE MATTOS, A. C. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. **El cine negro**: maduración y crisis de la escritura clásica. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1996.

KRUTNIK, Frank: **In a lonely street**: film noir, genre, masculinity. London: Routledge, 1991.

MASCARELLO, Fernando. “Film Noir”. MASCARELLO, Fernando (org.). In: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 177-188.

ORTEGOSA, Márcia. **Cinema noir**: espelho e vida. São Paulo: Annablume, 2010.

PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCHATZ, Thomas. **Boom and bust**: american cinema in the 1940s. Los Angeles: University California Press, 1999.

SILVER, A; URSINI, J. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2012.

_____. **Film noir**: reader. Queensland: Limelight, 1996.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

WARD, Elisabeth. et al. **The Film Noir Encyclopedia**. 4th ed. New York: Abrams Books, 2010.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

Webgrafia

ANAZ, S. A. L. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. Significação, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, jul-dez. 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/felix/Downloads/159964-Texto%20do%20artigo-419694-1-10-20200709.pdf>. Acesso em 04 jun. 2023.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. Cinema *noir*: uma avaliação do gênero na perspectiva do hedonismo. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. 32, n. 79, p. 73-82, 2018. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2018.32.79.07/60746091>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

_____. **Cinema noir**: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 287, 2013.

_____. “Cinema *noir* italiano: o hedonismo e a *femme fatale* em Ossessione.

FERREIRA, Ceíça. “Reflexões sobre ‘a mulher’, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema.” In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 1: pp. 1-24, 2018. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788>>. Acesso em: 05 fev. 2023.

FERREIRA NETO, T. H (org.)”. In: **Comunicação e Jornalismo: Conceitos e Tendências 2**. Atena Editora, 2018, p. 243-258.

CORREIA, Marta. Back in your box: transgressão e punição de Mildred Pierce. **Via Panorâmica**: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos, Porto, série 3, n. 6, p. 8-27, 2017. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

DA SILVA, N. L.; AUGUSTI, A. R. “O imaginário social sobre a temática do crime no cinema *noir* e *neonoir*”. FERREIRA NETO, T. H (org.). In: **Comunicação e Jornalismo: Conceitos e Tendências 2**. Atena Editora, 2018, p. 259-273.

DEL BIANCHI, E. M. Outro olhar: queeroínas, heroínas e pseudo-heróis. **Filme Cultura: Mulheres, Câmeras e Telas**, Brasília, n. 63, p. 56-60, 2018. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-63/>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FRAGOSO, A. R. **Film noir**: análise e identificação das características, padrões e clichés do *film noir* clássico. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Universidade Europeia, Lisboa, p. 142, 2016.

GENTILESCHI, Artemisia L. **Judith beheading Holofernes**. [1620]. 1 pintura, óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Disponível em: < <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>>. Acesso em 21 abr. 2023.

GUIMARÃES, D. A. D. Trans/re/criações do estilo *noir*: das páginas para as telas. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 294-317, jan./jul. 2014.

JEHA, Julio. **Ética e estética do crime**: ficção de detetive, hard-boiled e noir. XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros - Ética, Estética. Disponível em: <<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf>>. Acesso em: 10 de set. 2022.

MASSI, Fernando. O romance policial. In: **O romance policial místico-religioso**: um subgênero de sucesso [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 11-35. ISBN 978-85-68334-56-0. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

MISSE, Michel. Chandler no Cinema *Noir*: algumas reflexões sobre “A simples arte de matar”. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 15, n. 34, p. 140-154, 2013. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222013000300007&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 04 mar. 2021.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. **Letras**, Porto Alegre, n. 39, p. 119-138, dez. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/2176148512014>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

ORTEGOSA, Márcia. A fotografia no cinema noir: uma relação entre-imagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], n. 14, p. 177-197, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90626. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90626>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PELIZZON, V. P., & WEST, N. M. (2005). **Multiple Indemnity**: Film Noir, James M. Cain, and Adaptations of a Tabloid Case. *Narrative*, 13(3). Disponível em: <<https://sci-hub.do/10.1353/nar.2005.0020>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

PINTO DE CARVALHO, D. S. L. **Fatal, cativa e independente**: a mulher no *film noir*. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, p.127, 2011.

BLACK MASK MAGAZINE. **Black Mask Magazine Back Issues**. Disponível em: <<https://blackmaskmagazine.com/product-category/black-mask-products/black-mask-magazine-back-issues/>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

FOLHA DE SÃO PAULO. **O misterioso mundo de Agatha Christie**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2020/10/o-misterioso-mundo-de-agatha-christie/>>. Acesso em: 25 dez. 2022.

TUDO SOBRE SEU FILME. **O que foi o Realismo Poético Francês**. Disponível em: <<https://www.tudosobreseufilme.com.br/2016/09/o-que-foi-o-realismo-poetico-frances.html>>. Acesso em: 20 set. 2020.

UFRGS Fundamentos de Cinema. **Expressionismo Alemão**. Disponível em: <https://chasqueweb.ufrgs.br/~miriam.rossini/expr_film.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

FILMOGRAFIA

Noir Clássico

À Beira do Abismo. Direção: Howard Hawks. EUA. 1946 (Adaptação de “O sono eterno”, de Raymond Chandler).

A Dama de Shanghai. Direção: Orson Welles. EUA. 1947 (Baseado em “If I die, before I wake”, de Sherwood King).

A Dama do Lago. Direção: Robert Montgomery. EUA. 1946 (Adaptação de “Lady in the lake”, de Raymond Chandler).

A Marca da Maldade. Direção: Orson Welles. EUA. 1958 (Adaptação de “Badge of evil”, de Whit Masterson).

Almas Perversas. Direção: Fritz Lang. EUA. 1945 (Baseado em “La chienne”, de Georges de La Fourchadière).

Alma em Suplício. Direção: Michael Curtiz. EUA. 1945 (Adaptação de “Mildred Pierce”, de James M. Cain).

Alma Torturada. Direção: Frank Tuttle. EUA. 1942 (Baseado em “A gun for sale”, de Graham Greene).

Amarga Esperança. Direção: Nicholas Ray. EUA. 1948 (Adaptação de “Thieves like us”, de Edward Anderson).

A Sombra de uma Dúvida. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1943.

A Morte num Beijo. Direção: Robert Aldrich. EUA. 1955. (Adaptação de “Kiss me, deadly”, de Mickey Spillane).

Baixaixa. Direção: Robert Siodmak. EUA. 1949.

Beijo da Morte. Direção: Henry Hathaway. EUA. 1947.

Crepúsculo dos Deuses. Direção: Billy Wilder. EUA. 1950.

Curva de um Destino. Direção: Edgar G. Ulmer. EUA. 1945 (Adaptação de “Detour”, de Martin Goldsmith).

Dentro da Noite. Direção: Raoul Walsh. EUA. 1940.

Fuga ao Passado. Direção: Jacques Tourneur. EUA. 1947 (Adaptação de “Build my gallows high”, de Daniel Mainwaring).

Gilda. Direção: Charles Vidor. EUA. 1946.

Laura. Direção: Otto Preminger. EUA. 1944 (Adaptação de “Laura”, de Vera Caspary).

No Silêncio da Noite. Direção: Nicholas Ray. EUA. 1950 (Adaptação de “In a lonely place”, de Dorothy B. Hughes).

Na Teia do Destino. Direção: Max Ophüls. EUA. 1949 (Adaptação de “The blank wall”, de Elisabeth Sanxay).

O Beco das Almas Perdidas. Direção: Edmund Goulding. EUA. 1947 (Adaptação de “Nightmare alley”, de William Lindsay Gresham).

O Destino Bate à sua Porta. Direção: Tay Garnett. EUA. 1946 (Adaptação de um romance homônimo, de James M. Cain)

O Homem dos Olhos Esbugalhados. Direção: Boris Ingster. EUA. 1940.

O Mundo Odeia-me. Direção: Ida Lupino. EUA. 1953.

Os Assassinos. Direção: Robert Siodmak. EUA. 1946 (Adaptação do conto “Os assassinos”, de Ernest Hemingway).

O Segredo das Jóias. Direção: John Huston. EUA. 1950 (Adaptação de um romance homônimo, de W. R. Burnett).

Ossessione. Direção: Luchino Visconti. Itália. 1943 (Adaptação de “O destino bate à sua porta”, de James M. Cain).

O Terceiro Homem. Direção: Carol Reed. Reino Unido. 1949 (Adaptação de um romance homônimo, de Graham Greene e Alexander Korda).

Pacto Sinistro. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1951 (Adaptação de “Pacto sinistro”, de Patricia Highsmith).

Paixões em Fúria. Direção: John Huston. EUA. 1948 (Baseado na peça teatral “Key largo”, de Maxwell Anderson).

Relíquia Macabra. Direção: John Huston. EUA. 1941 (Adaptação de “O falcão maltês”, de Dashiell Hammett).

Sem Sombra de Suspeita. Direção: Michael Curtiz. EUA. 1947 (Adaptação de “The unsuspected”, de Charlotte Armstrong).

Sombras do Mal. Direção: Jules Dassin. Reino Unido. 1950 (Adaptação de “Night and the city”, de Gerald Kersh).

Trágico Álibi. Direção: Joseph H. Lewis. EUA. 1945.

Um Retrato de Mulher. Direção: Fritz Lang. EUA. 1944.

Neonoir

A Dama do Cine Shanghai. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Brasil. 1987.

Black Snow. Direção: Takechi Tetsuji. Japão. 1965.

Blade Runner – O Caçador de Androides. Direção: Ridley Scott. EUA. 1982 (Adaptação de “Androides sonham com ovelhas elétricas”, de Phillip K. Dick).

Blade Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. EUA. 2017 (Continuação cinematográfica).

Céu e Inferno. Direção: Akira Kurosawa. Japão. 1963. (Adaptação de “King’s Ransom”, de Ed McBain)

Chinatown. Direção: Roman Polanski. EUA. 1974.

Corpos Ardentes. Direção: Lawrence Kasdan. EUA. 1981.

Los Angeles – Cidade Proibida. Direção: Curtis Hanson. EUA. 1997. (Adaptação de “L.A. confidencial”, de James Ellroy)

Os Assassinos. Direção: Don Siegel. EUA. 1964. (Adaptação de conto homônimo, de Ernest Hemingway).

O Destino Bate à sua Porta. Direção: Bob Rafelson. EUA. 1981.

O Último dos Valentões. Direção: Dick Richards. EUA. 1975. (Adaptação de “Adeus, minha adorada”, de Raymond Chandler).

Sin City – Cidade do Pecado. Direção: Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino. EUA. 2005. (Adaptação de “Sin City – cidade do pecado”, de Frank Miller).

Sin City – A Dama Fatal. Direção: Frank Miller e Robert Rodriguez. EUA. 2014. (Adaptação de “Sin City – A dama fatal”, de Frank Miller).