

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Elis Guimarães Martini

**A MORAL DOS RESENTIDOS NO CINEMA NOIR:
Uma análise do filme *A Dama de Shanghai***

Porto Alegre
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Elis Guimarães Martini

**A MORAL DOS RESENTIDOS NO CINEMA NOIR:
Uma análise do filme *A Dama de Shanghai***

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS
como requisito parcial para a obtenção do
título de graduação em Jornalismo.

Orientadora:
Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre
2007

RESUMO

O presente trabalho busca compreender como o pensamento moralista, elaborado por F. W. Nietzsche sob o conceito de *moral dos ressentidos*, influenciou a produção cinematográfica americana, representada pelo cinema *noir*, através do código de censura denominado Código Hays. Para isso, primeiramente foi explicado esse conceito, para logo serem mostradas suas relações com a origem da moral americana, fundada no puritanismo calvinista. Daí partimos para um panorama histórico da influência da moral e da censura na indústria cinematográfica americana, acarretando no desenvolvimento do Código Hays. É então explicado o conceito de cinema *noir*, assim como sua origem, suas influências e suas características. É demonstrado como a *moral dos ressentidos* está presente nesse tipo de filme, através dos elementos comumente presentes nessas obras. Enfim, é feita a análise do filme *A Dama de Shanghai*, exemplar do cinema *noir*, a fim de mostrar como os elementos da *moral dos ressentidos* aparecem no enredo, na estética, na estrutura narrativa e nos personagens do filme, exemplificando assim a presença da moral dos ressentidos no cinema *noir* e, conseqüentemente, na produção norte americana da época.

Palavras-chave: *moral dos ressentidos*. Código Hays. censura. cinema *noir*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	5
2 A MORAL NO CINEMA AMERICANO	
2.1 A Moral dos Ressentidos.....	8
2.2 A Moral na Sociedade Americana.....	12
2.2.1 A Moral no Cinema Americano: O Código Hays.....	16
3 A MORAL NO CINEMA NOIR	
3.1 O que é Cinema Noir.....	26
3.1.1 Origem do Cinema Noir.....	31
3.1.2 Influências Temáticas e Estéticas no Cinema Noir.....	33
3.2 A Questão da Moral nos Elementos do Cinema Noir.....	36
3.2.1 A Moral dos Ressentidos e os Personagens Típicos do Cinema Noir.....	36
3.2.2 A Moral dos Ressentidos e os Elementos Temáticos do Cinema Noir....	42
3.2.3 A Moral dos Ressentidos e os Elementos Narrativos e Estéticos do Cinema Noir.....	45
4 A DAMA DE SHANGHAI – ANÁLISE DO FILME.....	50
4.1 Orson Welles e A Dama de Shanghai.....	52
4.2 A Moral dos Ressentidos em A Dama de Shanghai.....	55
4.2.1 A Moral dos Ressentidos nos Personagens de A Dama de Shanghai.....	55
4.2.2 A Moral dos Ressentidos na Estética e na Estrutura Narrativa de A Dama de Shanghai.....	64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	77
ANEXO A – Ficha Técnica de A Dama de Shanghai.....	80
ANEXO B – Posters promocionais de A Dama de Shanghai.....	81

1 INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho de monografia consiste em uma análise de como o pensamento moralista influenciou a produção cinematográfica americana através do Código de Produção, ou Código Hays, instituído em 1930 pela Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos – Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA).

O recorte escolhido para o trabalho foi a produção cinematográfica americana da década de 40, mais especificamente os filmes classificados como *noirs*. Essa escolha se deu muito por motivos pessoais, mas também por acreditar que esse tipo de cinema possui fortes características moralistas, apesar de geralmente elas estarem expostas de maneira subjetiva ou disfarçada, escondidas atrás dos crimes e de mulheres sensuais, aspectos geralmente mostrados nas produções desse período. Além disso, a maioria dos filmes *noirs* são densos e cheios de significados simbólicos, o que torna a análise substancialmente mais rica.

O filme escolhido para análise foi *A Dama de Shanghai* (1947), de Orson Welles. Essa escolha se deu tanto pelo fato de que a obra possui claramente todos os elementos necessários para ser considerada puramente *noir*, quanto pela genialidade de seu diretor, que faz com que a produção seja tão densa e complexa a ponto de poder ser analisada e interpretada de diversas formas. Além disso, a análise desse filme irá nos mostrar de que modo Welles se utilizou de metáforas e ressemantizações para driblar o código de censura e tratar de temas que provavelmente seriam vetados, trabalhando na fronteira tênue entre o permitido e o interdito.

O conceito de moral utilizado foi o formulado por Friedrich Nietzsche em seu livro *A Genealogia da Moral*. Nessa obra, o autor faz uma análise da moral judaico-cristã ocidental vigente em nossa sociedade, e a julga repressora e proibitiva, classificando-a como *moral dos ressentidos*. Para chegar à essa conclusão, o filósofo traça um panorama das morais existentes desde os romanos, passando pelos gregos até a época em que viveu, no final do século XIX.

Esse conceito de moral foi escolhido por se acreditar que ele consiga expressar o sentimento da moral americana, especialmente da moral das décadas de 30 e 40.

Por fim, a escolha do tema da monografia se deu tanto pelo forte interesse pessoal e predileção pelo cinema *noir*, quanto pela vontade de abordar um assunto sobre o qual não possuímos muita bibliografia, especialmente em português. Com esse objetivo, o presente trabalho visa, ao longo de seus capítulos: explicar o conceito de *moral dos ressentidos*; mostrar a origem da moral americana, fundada basicamente no puritanismo, e suas relações com a moral elaborada por Nietzsche; traçar um panorama histórico da influência da moral e da censura na indústria cinematográfica americana, acarretando no desenvolvimento do Código Hays; explicar o conceito de cinema *noir*, assim como sua origem, suas influências e suas características, e demonstrar como a *moral dos ressentidos* está presente nesse tipo de filme através dos elementos comumente presentes nas obras *noires*; contextualizar o processo de criação do filme *A Dama de Shanghai*, assim como apresentar seu diretor; e finalmente, realizar a análise propriamente dita, procurando mostrar como os elementos da *moral dos ressentidos* aparecem no filme.

A metodologia utilizada na coleta de dados do trabalho se deu basicamente através de pesquisa bibliográfica em livros e artigos *on-line* e da análise de filmes, especialmente o escolhido para o trabalho, *A Dama de Shanghai*. O foco dessa análise foi a estrutura narrativa da obra, seus personagens, sua estética e a história que nos é contada.

Na primeira etapa do trabalho, foi feito um panorama da história da moral tal qual Nietzsche explicita em sua obra, passando pelos romanos, pelos gregos, até a moral judaico-cristã, ou *moral dos ressentidos*. Também foi exposta a origem da moral norte-americana, baseada no puritanismo calvinista e como ela ainda está presente na sociedade atual, mostrando como os elementos da moral explicada por Nietzsche influenciaram a formação dos Estados Unidos e ainda são vigentes. Daí partimos para a moral no cinema americano, resultando, entre outras coisas, na formulação de um código de censura. Contextualizamos assim, o nascimento do Código Hays e a importância que ele teve na produção cinematográfica da América do Norte.

No capítulo seguinte, tratamos da influência da *moral dos ressentidos* no cinema *noir*,

através das normas do Código Hays. Para isso, primeiramente foi necessário explicar o conceito de cinema *noir*, além de contextualizar historicamente o surgimento desse tipo de filmes e fazer um panorama de suas influências estéticas e temáticas. Como muitos autores divergem nas suas classificações e conceitos de o que é cinema *noir*, utilizamos a classificação formulada por A.C. Gomes de Mattos em sua obra sobre o tema intitulada *O Outro Lado da Noite: Filme Noir*.

O próximo e último capítulo apresenta uma contextualização histórica de *A Dama de Shanghai* e de seu processo de produção, assim como a apresentação de seu diretor. Por fim, é realizada a análise dos personagens, da estrutura narrativa e da estética do filme escolhido para o trabalho, procurando os elementos da *moral dos ressentidos* presentes na obra, exemplificando assim como essa moral estava presente na sociedade americana e na sua produção cultural.

No final do trabalho, foram ainda acrescentados como anexos a ficha técnica e posters promocionais do filme *A Dama de Shanghai*.

2 A MORAL NO CINEMA AMERICANO

2.1 A Moral dos Ressentidos

A investigação sobre a origem da moral adquire extrema importância no pensamento de F. W. Nietzsche em suas últimas obras, tais como *Aurora*, *Reflexões sobre Preconceitos Morais* (1881), *Humano, Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres* (1886) e *A Genealogia da Moral* (1887), e são as idéias que esse filósofo formulou que servirão de base para este trabalho. O pensador elabora uma pesquisa genealógica do conceito e constata que os tipos de morais observados ao longo da história provêm ou da força ou da fraqueza, ou seja, a moral da casta dominante e os seus valores do que é bom e mau seriam diferentes daqueles da massa subjugada¹.

Tendo toda tendência moralizadora surgido dentro de uma coletividade, nas sociedades primitivas o estabelecimento de valores e da moral estavam ligados aos costumes: na gênese da moral, a característica principal e dominante era a obediência a eles. Através da tradição², a comunidade primitiva considerava como ético o cumprimento do costume; não-ético ou mau era o homem livre, que buscava nas suas ações as conseqüências úteis somente para si, e não para o coletivo. Impelidas a seguir os costumes pelo medo de um castigo e pela insegurança, surgem as organizações comunitárias antigas, e o cumprimento da tradição as torna duradouras. Segundo Clademir Luis Araldi, “a eticidade significa o sucesso, a vitória de uma sociedade, unida pelo temor compartilhado, que através de leis tornadas sagradas, consegue se sobrepor à condição natural de fraqueza.”³

Elaborando a genealogia da moral, Nietzsche verifica que a criação de juízos morais

1 Araldi, 1995, p. 76

2 Segundo Nietzsche, tradição é “uma autoridade superior, a que se obedece, não porque ela manda fazer o que é útil, mas porque ela manda. - Em que se distingue esse sentimento pela tradição do sentimento do medo em geral? Ele é o medo diante de um intelecto superior que manda, diante de uma potência inconcebível, indeterminada, diante de algo mais pessoal – há superstição nesse medo”. (Nietzsche apud Araldi, 1995, p. 77)

3 Araldi, 1995, p. 77

de valor é reflexo do contexto social e da condição histórica de uma comunidade. Tais valores podem expressar “uma vida transbordante e satisfeita de si, que se auto-atribui valores (bom, nobre), afirmando-se no processo vital”⁴, ao que ele chama de *moral dos senhores*, ou *moral aristocrática*, que “representa o conceito vitorioso da força, a ascendência do tipo homem, que sai resplandecente e glorioso após longas tribulações e combates.”⁵ Nessa moral, o conceito de “bom” é idêntico ao de “nobre”, e “ruim” significa o mesmo que “desprezível”. Assim, “a vida se valoriza nessa moral quando os nobres louvam em si a plenitude do poder, a satisfação em vencer resistências”.⁶

Mas os juízos de valor também podem expressar uma vida degenerada e esgotada, que necessita de inimigos para denominá-los maus e para atribuir a si mesma o conceito de bom, como antítese do que é nobre. Ou seja, primeiramente se classifica o dominante aristocrático como “mau” para que se possa atribuir a si mesmo - o fraco dominado - o valor de “bom”. Assim, a *moral dos escravos*, ou *moral dos ressentidos*, baseia-se na contraposição bom-mau, instaurando-se a partir de uma negação: nega o que é nobre, tendo-o como sinônimo de mau. “Não há um ato criador de valores espontâneo, mas uma reação à sociedade aristocrática. Após denegrir os valores aristocráticos, serão valorizadas, conseqüentemente, as ações altruístas: a humildade, a igualdade e a compaixão”.⁷ Por isso, o “mal” na *moral dos senhores* e o “maligno” na *moral dos ressentidos* apresentam um grande contraste: “o primeiro é uma criação posterior, um acessório, um matiz complementar; o segundo é a idéia original, o começo, o ato por excelência na concepção de uma moral dos escravos”.⁸ Obviamente, o conceito de “bom” nas duas morais também será diferente: “perguntai aos escravos qual é o 'mau', e apontarão o personagem que para a moral aristocrática é 'bom', isto é, o poderoso, o dominador.”⁹ Através da contraposição entre essas duas morais, Nietzsche acredita que pode explicar todo o desenvolvimento humano e os problemas relevantes da civilização ocidental¹⁰.

Nietzsche afirma em *A Genealogia da Moral*, que, durante milhares de anos no curso

4 Araldi, 1995, p. 83

5 Idem, Ibidem, p. 83

6 Idem, Ibidem, p. 83

7 Idem, Ibidem, p. 84

8 Nietzsche, 1998, p. 43

9 Idem, Ibidem, p. 44

10 “Numa perambulação pelas muitas morais, as mais finas e as mais grosseiras, que até agora dominaram e continuam dominando na terra, encontrei certos traços que regularmente retornam juntos e ligados entre si: até que finalmente se revelaram dois tipos básicos, e uma diferença fundamental sobressaiu. Há uma *moral dos senhores* e uma *moral dos escravos*.” (Nietzsche apud Araldi, 1995, p. 72)

do desenvolvimento da humanidade, sociedades que pregam a *moral dos escravos* vêm combatendo com as que pregam a *moral dos senhores*, em uma luta cada vez mais alta e espiritual. O símbolo dessa luta foi um marco na história: a guerra entre Roma (representando os aristocratas) e Judéia (representando os escravos), que ocorreu em 66 d.C, e que o filósofo comenta em uma das passagens mais marcantes dessa obra:

Até o dia de hoje não houve acontecimento mais notável do que esta luta, esta discussão, este conflito mortal. Roma via no Judeu uma natureza oposta à sua, um antípoda monstruoso, 'um ser *convicto de ódio* contra o gênero humano', e com razão, se é certo que a salvação e o futuro da humanidade consiste no domínio dos valores aristocráticos, dos valores romanos. Pelo contrário, que sentimentos albergavam os judeus a respeito de Roma? Mil indícios nos permitem adivinhá-lo, mas basta recordar o Apocalipse de S.João, o mais feroz atentado de vingança. [...] Os Romanos eram os fortes e os nobres, mais que todos os povos da terra; cada vestígio de sua dominação, a menor inscrição maravilha-nos e eleva-nos. Os judeus, pelo contrário, eram um povo levita e rancoroso por excelência, um povo que possuía um singular gênio para a moral plebéia. [...] Qual dos povos venceu, Roma ou Judéia? A resposta não oferece dúvida: note-se que hoje na mesma Roma e em metade do mundo em toda parte onde o homem está civilizado ou tende a estar, a humanidade inclina-se diante de três judeus e uma judia (Jesus de Nazaré, Pedro, Paulo e Maria, mãe de Jesus). Este é um fato notável, sem dúvida alguma, Roma foi vencida.¹¹

O filósofo também comenta a vitória da *moral dos ressentidos* em outra passagem do mesmo livro, quando explica como ocorreu a mudança de valores morais e a incorporação da filosofia judaico-cristã na nossa sociedade:

Os judeus vingaram-se dos seus dominadores por uma radical mudança de valores morais, isto é, com uma *vingança essencialmente espiritual*. Só um povo de sacerdote podia obrar assim. Os judeus, com uma lógica formidável, atiraram por terra a aristocrática equação dos valores 'bom', 'nobre', 'poderoso', 'formoso', 'feliz', 'amado de Deus'. E, com o encarniçamento do ódio afirmaram: 'Só os desgraçados são bons; os pobres, os imponentes, os pequenos, são os bons; os que sofrem, os necessitados, os enfermos, são os piedosos, são os benditos de Deus; só a eles pertencerá a bem-aventurança; pelo contrário, vós que sois nobres e poderosos, sereis por toda eternidade os maus, os cruéis, os cobiçosos, os insaciáveis, os ímpios, os réprobos, os malditos os condenados...' Todos sabem quem foi que recolheu a herança dessas apreciações judaicas... E recordo aqui o que noutra lugar [...] disse: 'Que com os judeus começou a *emancipação dos escravos na moral*, esta emancipação que tem já visto séculos de história e que não podemos apartar de nossa vista, por que é vitoriosa'.¹²

É em Sócrates que Nietzsche percebe o rompimento da tradição primitiva de cumprimento dos costumes, dando lugar à moral justificada racionalmente e auto-determinada pelo indivíduo. Assim, agora o cidadão abdica de seus desejos, vontades e paixões e segue as leis e os códigos sociais não por confiar cegamente no cumprimento dos costumes, mas

11 Nietzsche, 1998, p. 51

porque acredita que o que é bom para a comunidade reverte em seu favor. É em Sócrates também que o filósofo alemão detecta a origem da decadência da sociedade aristocrática, fazendo com que a distinção real entre a *moral nobre* e a *moral dos escravos* só possa ser constatada nos povos antigos.

Segundo Nietzsche, essa impossibilidade de se fixar uma sociedade nobre após Sócrates é causada porque os valores próprios da *moral dos escravos* já estavam fortemente estabelecidos não só no mundo intelectual, mas também na arte e na ciência. Se antigamente existiu uma moral desprovida do impulso de negação da vida, a partir de Sócrates, e, especialmente, a partir do Cristianismo, tanto a ciência como a moral foram contaminados pelos valores da decadência.¹³ De fato, o advento do cristianismo fez a *moral dos ressentidos* se expandir em novas configurações, atribuindo valor superior ao altruísmo, à compaixão e ao amor espiritualizado. Para o pensador, não há oposição entre judaísmo e cristianismo, e sim uma relação de continuidade. “Através do Deus que se sacrifica a si mesmo, esse tipo humano decadente conseguiu triunfar sobre os valores aristocráticos: o mundo cristianizado adveio plebeu e democrático.”¹⁴ Junto com o cristianismo fortaleceu-se também a moral que prega contra os instintos e a sexualidade. Segundo Nietzsche, isso fica claro no Sermão da Montanha, passagem do Novo Testamento que se refere à sexualidade e que afirma: “se teu olho direito é para ti uma ocasião de queda, arranca-o”. O filósofo ainda comenta: “felizmente, nenhum cristão age segundo esse preceito”¹⁵ e acrescenta, “a Igreja combate as paixões pela extirpação radical: seu sistema, seu tratamento é o *castratismo*”¹⁶

Apesar disso, o autor detecta focos de reincidência da *moral aristocrática*, embora eles sejam muito breves e rapidamente vencidos outra vez pela *moral dos ressentidos*. Segundo ele, seriam sociedades seguidoras da *moral dos senhores*: as aristocracias romanas, árabe, germânica, japonesa, os heróis homéricos e os vikings escandinavos.¹⁷ A Renascença e o governo de Napoleão Bonaparte são outros exemplos citados:

É verdade que durante a Renascença houve um grande despertar do ideal clássico, do ideal aristocrático: a própria Roma, a Roma antiga, agitou-se como se despertasse

12 Nietzsche, 1998, p. 39

13 Araldi, 1995, p. 84

14 Idem, Ibidem, p. 130

15 Nietzsche, 2005, p. 37

16 Idem, Ibidem, p. 38

17 Idem, 1998, p. 44

de uma letargia, apesar de esmagada pela Roma nova, pela Roma judaica edificada sobre as suas ruínas e que apresentava o aspecto de uma sinagoga ecumênica; mas em breve a Judéia tornou a triunfar, graças a este movimento de ódio (alemão e inglês), fundamentalmente plebeu, que se chama a Reforma da qual havia de sair, por natural reação, a restauração da Igreja e o restabelecimento de um silêncio sepulcral sobre a Roma clássica. Num sentido ainda mais radical e decisivo, ganhou a Judéia outra nova vitória com a Revolução Francesa: então a última nobreza política, que ainda subsistia na Europa, a dos séculos XVII e XVIII franceses, arruinou-se aos golpes do alvião popular, e houve então uma alegria imensa, um entusiasmo ruidoso como nunca. Verdade é que, de repente, apareceu em meio a esta transformação a coisa mais prodigiosa e inesperada, o ideal antigo levantou-se *em pessoa* e com esplendor insólito ante os olhos e a consciência da humanidade [...] Apareceu Napoleão, homem único e tardio como ninguém, encarnação do ideal aristocrático.¹⁸

Mesmo estando ciente de que não pode separar todas as conotações e projetos morais da modernidade (quando são valorizadas tanto características da *moral aristocrática* – p.ex. coragem – quanto da *moral dos escravos* – p.ex. humildade) em *moral nobre* e dos *escravos*, Nietzsche pretende interpretar a moral moderna como o desenvolvimento e refinamento da dominação e da decadência, da sublimação e espiritualização dos impulsos naturais, devido à séculos de crença na *moral dos escravos*¹⁹. Na modernidade, “já não faz mais sentido a *moral nobre*, pois sua instauração se devia ao combate contra as condições adversas (ameaças naturais, iminência de guerras, invasões)”²⁰

Para o filósofo, os valores morais modernos aparecem fortemente intrincados com o niilismo – expressão que na sua obra denota negação, vontade de nada, repulsa à ação e afastamento do contexto natural.²¹ Isso porque sendo a sociedade calcada em princípios como a igualdade e a democracia, ela se torna nivelada e decadente: “toda a moral moderna seria a inversão dos valores aristocráticos, representando um nivelamento, caracterizado como mediocridade”.²²

2.2 A Moral na Sociedade Americana

Em 1620, missionários puritanos trouxeram para a América a doutrina que eles tentaram sem sucesso colocar em prática na Inglaterra, esperando poder criar em uma nova terra uma sociedade de acordo com os princípios da reforma calvinista. A doutrina puritana

18 Nietzsche, 1998, p. 52

19 “Somos herdeiros de uma vivisseção de consciências, de um mau tratamento exercido contra nós, por milhares de anos; estamos habituados a isto e nisto fazemos consistir a nossa maestria, a nossa perversão de gosto.” (Nietzsche, 1998, p. 85)

20 Araldi, 1995, p. 93

21 Idem, Ibidem, p. 66

teve extrema importância na construção do pensamento da sociedade americana desde o seu nascimento, já que esses padres peregrinos foram alguns dos primeiros colonos a virem instaurar-se no Novo Mundo. Segundo Jean-Pierre Fichou, essa doutrina, originária do protestantismo calvinista, “continha todos os germes do capitalismo e pôde-se ver ali a fonte primeira da americanidade.”²³

O calvinismo surgiu por volta de 1534, quando as idéias protestantes de Martinho Lutero foram assimiladas pelo francês Calvino, que lhes conferiu uma moral mais rígida e um culto mais simples. A doutrina de Calvino aboliu imagens nas igrejas e sacerdotes paramentados, consistindo apenas no fiel, com sua Bíblia, orando para Deus. Se para Lutero a salvação só poderia ser alcançada pela fé em Jesus Cristo, para Calvino, a salvação não dependia dos fiéis, e sim do próprio Deus, que escolheria previamente as pessoas que seriam salvas. A isso foi chamada a “doutrina da predestinação”, que Calvino explica:

Nós chamamos predestinação à decisão eterna de Deus pela qual determinou o que queria fazer com cada indivíduo. Pois ele os cria todos em condições semelhantes, mas ordena uns à vida eterna e outros à eterna danação. Assim, conforme o fim para o qual o indivíduo foi criado, dizemos que ele está predestinado para a morte ou para a vida. Os que ele chama para a salvação, dizemos que ele os recebe de sua misericórdia gratuita, sem ter relação alguma com a própria dignidade.²⁴

Tendo já na sua origem sido marcada por uma moral “burguesa”, opondo-se à moral das elites e da aristocracia, o calvinismo correspondeu bem ao estado de espírito e às atitudes da imensa classe média que logo dominaria a sociedade americana, sendo “antes de tudo a religião dos pequenos negociantes e artesãos, aquela que denuncia os vícios que eles abominam e lisonjeia as virtudes que lhe são caras.”²⁵ Por ser derivada do cristianismo e tendo como algumas das suas características principais a oposição às elites e aristocracias e a crença na igualdade, podemos observar na doutrina puritana aspectos da *moral dos ressentidos*, descrita por Nietzsche e apresentada na primeira parte deste capítulo, especialmente lendo esta passagem onde Jean-Pierre Fichou afirma que o puritanismo americano foi uma “reação contra a ociosidade dos aristocratas britânicos, a partir de uma sociedade puritana, igualitária, verdadeira 'elite de massa' chamada a substituir as castas e o

22 Araldi, 1995, p. 95

23 Fichou, 1990, p. 81

24 J. Calvino apud Arruda, 2000, p. 168

25 Fichou, 1990, p. 83

proletariado do mundo antigo.”²⁶

Inicialmente, o puritanismo não se estendeu a todas as colônias americanas – Pensilvânia, Rhode Island e a maioria do sul estavam bem mais próximos do sistema britânico, e suas mentalidades eram fortemente opostas à filosofia yankee. Entretanto, o triunfo do norte na Guerra da Secessão, a industrialização e o processo de urbanização dos Estados Unidos fizeram com que a doutrina puritana firmasse sua hegemonia. De fato, “a cultura americana constitui um todo bastante homogêneo no tempo, apesar das variações setoriais ou locais, apesar das modas e das crises.”²⁷

Embora mantenha vários aspectos fundamentais da doutrina de Calvino, a religião trazida pelos calvinistas para a América sofreu modificações consideráveis devido ao novo contexto no qual foi estabelecida, o que fez com que alguns dos seus ensinamentos acabassem sendo mais esclarecidos e outros, mais ocultados. Uma das modificações mais profundas que a doutrina original sofreu no contato com o Novo Mundo foi a máxima de que os homens que serão salvos o serão por sua fé e não por seus atos, e de que somos predestinados e nossos atos só contarão se Deus quiser nos salvar. Com o desenvolvimento do puritanismo, passou-se a acreditar que nossos atos também são indispensáveis para nossa salvação, pois somente eles expressam nosso desejo de fazer o bem e nosso progresso no caminho que leva a Deus. Esse foi o ponto novo que resultou em uma nova forma de puritanismo no século XVIII, um puritanismo sustentado pelo otimismo porque prega que “somos suscetíveis de melhorar se o quisermos.”²⁸

Esse incentivo à ação foi o que, segundo Weber, ocasionou o capitalismo americano: ele constituía uma ruptura com a sociedade e com as Igrejas medievais, que eram, ao contrário, mais voltadas à contemplação. As classes médias viam nesse aspecto do puritanismo um meio seguro de promover o progresso, aceitando o capital “moral, legal e socialmente”.²⁹ Weber mostra que a burguesia não abandona a moral cristã-puritana, mas a transforma segundo seus interesses, procurando uma conduta que beneficie o trabalho e, conseqüentemente, aumente os lucros:

26 Fichou, 1990, p. 84

27 Idem, Ibidem, p. 7

28 Idem, Ibidem, p. 83

Consciente de estar na plena graça de Deus, e sob a sua visível benção, o empreendedor burguês, enquanto permanecesse dentro dos limites da correção formal, enquanto sua conduta moral fosse sem manchas e não fosse objetável o uso de sua riqueza, podia agir segundo seus interesses pecuniários, e assim devia proceder.³⁰

A nova moral puritano-burguesa ainda era contra a aristocracia e a desigualdade, mas agora condenava a riqueza somente se essa constituísse uma tentação para a vadiagem, o ócio, a sensualidade e os pecados. Assim, a *moral dos escravos* de Nietzsche adquire uma nova roupagem: apesar de condenar a nobreza, os prazeres carnis e a violência e pregar a humildade e a igualdade, agora ela também valoriza o trabalho. Segundo Laércio Torres de Goés:

O que estava em jogo agora era toda uma organização social que fosse útil à produção de bens de consumo. Que levasse o proletariado a trabalhar mais e mais, direcionando sua vida somente para esse objetivo, acreditando estar cumprindo a vontade de Deus. A diversão e o sexo eram condenáveis não por tirar o homem do caminho de Deus, mas sim por tirá-lo do caminho do trabalho. E o sexo foi escolhido como inimigo principal desta moral, por tornar o homem mais descontraído, mexer com seus instintos, tirando-o da direção desta moral. Em todas as formas de expressão humana, o sexo sempre foi tratado com parcimônia, e o Cinema não foi exceção.³¹

Essa condenação da sexualidade e dos impulsos naturais presente na moral puritana que se desenvolveu nos Estados Unidos nos remete novamente à *moral dos ressentidos* de Nietzsche. Isso porque ela provém diretamente do cristianismo, que, segundo o autor, “com seu fundo de ressentimento *contra* a vida, fez da sexualidade algo impuro: joga lama sobre o começo, sobre a condição primeira de nossa vida.”³² Apesar de hoje em dia grande parte da população norte-americana não ser religiosa ou ter outra religião, essa moral puritano-burguesa que incentiva o trabalho, a igualdade e a democracia e condena a dominação, o pecado, o sexo e o ócio ainda é extremamente forte e pode ser percebida em diversos aspectos: na política do país (que sempre se vangloria de fomentar o sentimento democrático nos seus cidadãos), na cultura (que valoriza o trabalho acima de tudo, condenando o ócio) e na própria produção de bens culturais (que na maioria das vezes reproduz essa filosofia, como veremos no capítulo a seguir).

29 Weber apud Fichou, 1990, p. 95

30 Weber apud Goés, 2003, p. 67

31 Goés, 2003, p. 67

32 Nietzsche, 2005, p. 106

2.2.1 A Moral no Cinema Americano: O Código Hays

O cinema como meio de comunicação e entretenimento surgiu no final do século XIX e desde sua origem foi visto com receio pela classe média tradicional americana. Isso aconteceu tanto pelo fato de se tratar de uma forma popular de lazer, quanto por ela ser controlada por um grupo estrangeiro (de maioria judaica), fatores que fizeram com que os primeiros filmes não tivessem compromisso em transmitir as crenças e os valores da burguesia americana. Mas, como afirma Sklar, seria possível, por acaso, deixar que essa nova forma “barata e popular de entretenimento, controlada por estrangeiros, tivesse pleno domínio da alma nacional? Não sem que os alertas defensores da cultura tradicional tentassem levar o Estado a enfaixar nas mãos todos os controles.”³³ Conseqüentemente, as primeiras tentativas de censura do conteúdo cinematográfico iriam surgir logo no início do século XX.

O exercício das autoridades civis sobre o conteúdo dos filmes começou de maneira formal em Chicago, com um decreto de censura de 1907 que dava ao chefe de polícia o poder de cortar ou proibir todo e qualquer filme antes de sua primeira exibição para o público. A lei parece ter sido passada por alto até 1909, quando a Associação Protetora da Juventude – Juvenile Protective Association – fez um levantamento do conteúdo dos filmes exibidos nos pequenos cinemas populares dos subúrbios e exigiu que o decreto fosse devidamente cumprido. A partir de então, os funcionários de polícia passaram a fazer as vezes de censores, eliminando cenas de homicídio, roubo e seqüestros, e até rejeitando filmes inteiros. Em toda a história da luta por uma censura na produção cinematográfica americana percebe-se a forte participação de grupos como o Juvenile Protective Association, que, geralmente ligados à alguma organização religiosa, pretendem banir dos filmes toda e qualquer menção ao pecado e ao crime, com o intuito de prevenir que a população, e especialmente os jovens, se sintam atraídos pelo sexo e pelas atividades ilegais. Assim, a Igreja exerce mais um esforço para que a moral seja seguida e para que os instintos naturais sejam abafados, seguindo a fórmula da *moral dos ressentidos*.

James Block, um dono de cinema de Chicago que planejava exibir dois filmes que foram vetados na época, moveu uma ação judicial contra a lei da censura. Entretanto, foi derrotado no Supremo Tribunal de Illinois por unanimidade, em ocasião que o então

33 Sklar, 1978, p. 151

presidente do Tribunal declarou que o público que freqüentava o cinema de Block era formado de “classes cuja idade, educação e situação na vida lhes dá direito à proteção contra a má influência de representações obscenas e imorais.”³⁴ Chicago fez uma emenda ao seu decreto em 1914, estabelecendo uma categoria de filmes aprovados para exibição somente para um público maior de vinte e um anos, o primeiro exemplo de um sistema de classes na exibição cinematográfica. Entretanto, por volta de 1919, o funcionário policial que instigara a aprovação desses filmes, conhecida como “permissão cor-de-rosa”, confessou que a medida criada por ele falhara. Isso porque, ao invés de utilizar o afrouxamento das restrições para filmar obras maduras da literatura, alguns produtores utilizaram-no para realizar “filmes de escravas brancas e de sexo”³⁵, apresentando essas películas em um pequeno número de cinemas no centro de Chicago, onde as palavras “permissão cor-de-rosa” eram destacadas como sinal de código para um filme libidinoso.

A censura também logo atingiu o plano estadual, e em 1911 a Pensilvânia promulgou a primeira lei de controle cinematográfico, seguida por Ohio e Kansas, em 1913. Os distribuidores da Mutual moveram ações contra os dois últimos estados e elas foram julgadas simultaneamente em 1915 no Supremo Tribunal dos Estados Unidos, no caso que ficou conhecido como *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*. Os advogados da Mutual afirmavam que, sendo manifestações de palavra e opinião, as películas estavam sob proteção da Primeira Emenda da Constituição (que proíbe limitações à liberdade de imprensa e expressão), não podendo ser constitucionalmente reprimidas antes de sua exibição pública. Entretanto, o tribunal sustentou por unanimidade que os poderes constitucionais dos Estados os autorizavam a censurar previamente os filmes, alegando que

nunca se poderá deixar de ter em mente que a exibição de fitas de cinema é um negócio puro e simples, originado da idéia de lucro e dirigido para ela, como outros espetáculos, que não devem ser considerados, nem o pretendem ser, pela constituição de Ohio, segundo nos parece, como parte da imprensa de um país ou como órgãos de opinião pública.³⁶

Apesar da vitória da censura nesses três estados, ela estava longe de ser rigidamente exercida, e em 1916 somente mais um estado americano, o de Maryland, instituiu um conselho de censura. “Bons ou maus, limpos ou sujos, os filmes rolaram sobre as barreiras de

34 *Block v. City of Chicago* apud Sklar, 1978, p. 151

35 *Relatório da Comissão Cinematográfica de Chicago* apud Sklar, 1978, p. 154

36 *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* apud Sklar, 1978, p. 152

censura como ondas sobre castelos de areia”³⁷ e os esforços para se promulgar no Congresso a instituição de uma censura federal foram sucessivamente mal-sucedidos. Contudo, no início da década de 20, três escândalos envolvendo estrelas de alto nível abalaram a imagem de Hollywood: o julgamento do comediante Roscoe “Fatty” Arbuckle, acusado de ter matado a atriz Virginia Rappe durante uma festa em São Francisco em 1921; o assassinato do diretor William Desmond Taylor em fevereiro de 1922 e as revelações quanto à sua bissexualidade, e a morte do ator Wallace Reid, devido ao uso de drogas, em janeiro de 1923. Esses fatos receberam atenção exclusiva da imprensa, principalmente a sensacionalista, fazendo com que a opinião pública americana se voltasse contra Hollywood, considerando-a pervertida e pecaminosa.

Muitos intelectuais da época também eram fortemente contra o cinema e a sua influência, principalmente na vida dos jovens. O sociólogo e ferrenho crítico do cinema Edward Alsworth Ross afirmava que, graças à prematura exposição dos jovens a filmes excitantes, “seus instintos sexuais foram despertados para a vida anos antes do que costumavam sê-lo os dos rapazes e moças de boas famílias e, em resultado disso, em muitos deles a 'caça do amor' passou a ser o principal interesse na vida.”³⁸ Ross também culpava o cinema de ter incitado as modas em que as mulheres mostravam cada vez mais o corpo; a produção de literatura pornográfica; a popularização das danças provocativas e o uso de trajes de banhos sumários.

Em conseqüência dos escândalos de Arbuckle e Taylor, trinta e dois legislativos estaduais debateram projetos de lei que instituíaam a censura: Nova Iorque e Flórida promulgaram rapidamente suas novas leis. A criação da Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos – Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) –, em 1922, e a nomeação de Will H. Hays como seu presidente, deteve a maré em pleno curso. Devido às habilidades de Hays para influenciar os legisladores a favor da indústria cinematográfica, apenas um dos trinta projetos de lei sobre a censura discutidos no final de 1921 foi promulgado, o do estado da Virginia. Em Massachusetts, um projeto sobre a censura passou no legislativo, mas foi submetido à aprovação através de um referendo popular. Os exibidores passaram a projetar na tela, entre as seções de cinema, *slides* dizendo para os espectadores votarem contra o projeto que, com efeito, foi derrotado por uma

37 Sklar, 1978, p. 155

margem esmagadora.

Já superada a crise de 1921-1922 e cada vez mais ciente do poder que exercia sobre as classes populares, a indústria cinematográfica passou a estar mais confiante e, através da diplomacia de Will Hays, em meados da década de 20 os esforços de grupos culturais tradicionais para censurar os filmes tinham sido imobilizados. Robert Sklar salienta a importância do líder da MPPDA:

Hays funcionou para a indústria do cinema como um glorificado homem de relações públicas. Sua função visível era discursar, redigir artigos, patrocinar livros, estudos e comitês para apaziguar os críticos do cinema. Segundo a linha oficial do *Hays Office*, como veio a ser chamada a MPPDA, o cinema deixara para trás o passado agitado e estava começando a cumprir sua promessa infinita de ser o 'Esperanto dos olhos' [...] Hays e seus escribas estigmatizavam a censura como nada menos que um ataque antiamericano aos princípios da democracia.³⁹

Entretanto, outra reviravolta fez com que essa fase de calma tivesse fim: o advento do cinema falado, em 1927. De fato, a palavra tinha maior vulnerabilidade ao crivo da censura e, além disso, questões técnicas tornavam impossível para os censores estaduais e locais mexerem nos filmes falados: não se podia cortar nem alterar os discos, e as eventuais mudanças deixariam o som dessincronizado. Nessas circunstâncias, os procedimentos da auto-censura da indústria cinematográfica tornaram-se cada vez mais importantes. Will Hays já havia formulado em 1927 uma lista com *don'ts and be carefuls*⁴⁰ destinada aos produtores americanos. A lista sugeria que não fossem tratados nos filmes temas como sexo, drogas, prostituição, ridicularização do clero, crueldade, etc. Embora muitas vezes algumas cenas ou diálogos fossem cortados, os realizadores praticamente não obedeciam à lista de Hays, filmando tudo aquilo que quisessem.

Para reforçar a moral nas produções de Hollywood, prevenindo uma censura vinda do governo, um Código de Produção foi promulgado pelo Hays Office em 1930, e a influência da MPPDA sobre os textos e os realizadores acentou-se ainda mais. O código, que também ficou conhecido como Código Hays, foi escrito pelo editor da indústria cinematográfica Martin I. Quigley com a colaboração de um padre jesuíta, Daniel A. Lord, com a finalidade de unir a moral religiosa às necessidades de bilheteria dos filmes. A ocasião para a

38 Ross apud Sklar, 1978, p. 163

39 Sklar, 1978, p. 103

40 “Coisas para não se fazer e ter cuidado”. Trad. da autora

promulgação de um código decorrera dos problemas criados para a censura pelos filmes falados, porém seus autores foram mais além e prepararam um documento que estabelecesse de uma vez por todas um padrão de valores morais em um meio de comunicação e entretenimento de massa. De fato, o código “ia tão longe quanto podia no sentido de expressar o ponto de vista dos bispos católicos sem converter os filmes cinematográficos de entretenimento em teologia popular”⁴¹.

Como o Hays Office não tomou medidas severas quanto ao cumprimento do código, os estúdios se mostraram tão a vontade em ignorar os novos padrões quanto já haviam se sentido com a lista de *don'ts and be carefuls* de 1927. A época em que o documento foi lançado também não ajudou muito para que ele fosse levado a sério pelos produtores:

Desde as primeiras fitas de cinema de um minuto sobre as damas na loja de espartilhos, os filmes comerciais norte-americanos sempre haviam tentado dar ao público toda a excitação sexual que lhes permitiria a moral contemporânea e, logo no começo do período da Depressão, quando a frequência dos cinemas principiou a cair rapidamente, os produtores não tiveram escrúpulos em atirar o código às urtigas e agarrar de qualquer maneira suas platéias, oferecendo-lhes mais histórias sexuais, mais pica na linguagem e mais nudez feminina do que tinham ousado até aquele momento.⁴²

A luta pela moral nos filmes tomou novo fôlego quando uma liderança de bispos católicos norte-americanos fundou um comitê cinematográfico em 1933. Foi forjada então uma estratégia para restaurar as exigências de censura, através de uma organização de âmbito nacional, a Legião da Decência, que tinha como objetivo “coordenar a campanha destinada a boicotar os filmes que a Igreja católica considerasse indecentes.”⁴³

Começando a atuar em abril de 1934, a Legião distribuiu formulários de compromisso pelas dioceses católicas, convocando o público a apoiar o boicote. Em cerca de dez semanas, onze milhões de pessoas assinaram o documento, muitas delas protestantes ou judeus que aderiram com vontade aos esforços da Legião. Uma razão por que a campanha logo se revelou tão eficaz em mobilizar o apoio que necessitava foi a tendência geral dos filmes nunca ter sido tão claramente contrária à moral tradicional da classe média. Sentindo a pressão da população por um cinema mais moralista e com medo das conseqüências econômicas que um boicote acarretaria, Will Hays, em nome dos produtores

41 Sklar, 1978, p. 203

42 Idem, Ibidem, p. 204

cinematográficos, ofereceu à Legião da Decência um instrumento de imposição das decisões da censura: a Administração do Código de Produção - Production Code Administration -, que foi chefiada pelo irlandês católico Joseph I. Breen. Breen tinha total liberdade para aprovar, censurar ou rejeitar as películas feitas ou distribuídas pelos estúdios de Hollywood, porém seu principal papel era obrigar os produtores a realizarem obras de acordo com os padrões que eles mesmo já haviam proclamado no Código Hays. Assim, “a auto-regulamentação da própria indústria do cinema foi afinal aceita pelas forças de censura, que não poderiam ter logrado controle mais eficaz sobre o conteúdo dos filmes de nenhum outro modo.”⁴⁴ Segundo Goés:

o código era um objeto típico da moral burguesa formalista e legalista, que tinha maior interesse em manter o *status quo*. O estilo de vida que idealizava era o *american way of life*. [...] Mas a maior preocupação do código, sem dúvida, era com a questão sexual. O sexo, em todo os aspectos, foi o principal alvo. Sempre houve um medo de a arte corromper o ser humano moralmente, principalmente pelo lado sexual, e isto é colocado no código. [...] Para a moral burguesa, o sexo era um fator de desagregação, de subversão, pois reavivava os instintos animais do homem. Tirava sua concentração daquilo que seria mais importante, o trabalho.⁴⁵

Por restringir o apelo sexual e as referências aos instintos animais dos homens do conteúdo dos filmes, o Código Hays exprime muito bem as características tanto da doutrina calvinista quanto da *moral dos ressentidos*. Curiosamente, em uma de suas passagens, o código explicita a importância de se ter um entretenimento “moralmente saudável” e condena as práticas de diversão utilizadas pelos antigos Romanos, povo que, segundo Nietzsche, representava a antítese da *moral dos ressentidos*:

A importância moral do entretenimento é algo que foi reconhecido universalmente. Ele entra intimamente nas vidas de homens e mulheres, e os afeta profundamente. Ele ocupa suas mentes durante as horas de lazer e acaba influenciando nas suas vidas como um todo. Um homem pode ser julgado pelos padrões de seu entretenimento assim como pelo seu trabalho. Então, o entretenimento correto eleva todo o padrão de uma nação. O entretenimento errado diminui as condições de vida e os ideais morais de uma raça. [...] Note o efeito que tiveram em nações antigas esportes como combates de gladiadores, peças obscenas Romanas, etc.⁴⁶

43 Sklar, 1978, p. 203

44 Idem, Ibidem, p. 203

45 Goés, 2003, p. 73

46 “the moral importance of entertainment is something which has been universally recognized. It enters intimately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives. A man may be judged by his standard of entertainment as easily as by the standard of his work. So correct entertainment raises the whole standard of a nation. Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideals of a race. [...] Note the effect on ancient nations of gladiatorial combats, the obscene plays of Roman times, etc.” (The Motion Picture Production Code of 1930. Trad. da autora)

Porém, sem os filmes que giravam em torno de sexo e de crimes, não haveria fregueses em número suficiente para sustentar a indústria cinematográfica. Cientes disso, quando redigiram o Código Hays, Martin I. Quigley e o Padre Lord buscaram uma fórmula que encaixasse os filmes sobre temas imorais dentro dos limites morais desejados pela população: era concedida liberdade para se mostrar nas telas comportamentos considerados indecentes – como o adultério e o homicídio – enquanto houvesse algo de “bom” que contrabalançasse o que o código definia como mal. Essa era a fórmula do “valor moral compensador”, que afirmava que os atos “maus” cometidos pelos personagens deveriam ser neutralizados pelo castigo ou pela regeneração do pecador. Assim, os culpados e os pecadores dos filmes eram sempre punidos, não se permitindo que o público simpatizasse com o crime nem com o pecado, afirmando os valores morais vigentes.⁴⁷

Apesar de sua enorme força sobre todos os enredos e personagens, a influência do Código Hays é notada principalmente na caracterização das figuras femininas nos filmes da época. Ao retratar donas-de-casa submissas como padrão de comportamento, castigando severamente em suas tramas todas as mulheres que fugiam desse estilo de vida, Hollywood ajudou a manter uma mentalidade altamente machista e conservadora na sociedade americana das décadas de 30, 40 e 50. Eduardo Geda, em seu livro *O Poder do Cinema*, fala sobre essa relação:

Como é óbvio, as restrições do Código de Produção – que, com ligeiras alterações, se manteve até os anos sessenta – afetaram sobretudo os papéis femininos. Em nome do sagrado matrimônio, a mulher foi confirmada no seu papel de mãe, esposa e dona de casa exemplar, prevendo-se sanções inevitáveis para todos aqueles que ousavam transgredir.⁴⁸

O código também proibia uma série de expressões e experiências humanas que eram julgadas indecentes, tais como a homossexualidade, as relações sexuais entre pessoas de raças diferentes, o aborto, o incesto, as drogas e muitas palavras vulgares ou de xingamentos, incluindo a própria palavra “sexo”. Essas proibições influenciaram fortemente a produção cinematográfica dos Estados Unidos a partir da metade dos anos 30. Os diretores e realizadores eram obrigados a seguir religiosamente os termos do Código Hays, ou corriam o risco de terem seus filmes banidos. Isso fez com que toda produção americana desse período tivesse um forte tom moralista e conservador. De fato, o historiador Eric Hobsbawm comenta

47 Sklar, 1978, p. 204

48 Geda, 1985, p. 55

em sua obra, *Era dos Extremos*, que “a clássica indústria cinematográfica de Hollywood era, acima de tudo, respeitável; seu ideal social era o da versão americana dos 'sólidos valores da família'; sua ideologia, a da retórica patriota.”⁴⁹

Hollywood trabalhou dentro dos rígidos limites do Código de Produção até o final dos anos 50, quando a chamada “era de ouro de Hollywood” estava no seu final e os filmes americanos se deparavam com duas fortes ameaças que poderiam roubar seu público: a televisão – que estava se popularizando cada vez mais – e os filmes estrangeiros – que não sofriam as restrições do código. Outro problema eram as casas independentes que trabalhavam fora do sistema e mostravam filmes estrangeiros e americanos feitos sem nenhuma restrição. Para ter de volta seu poder e seu público, o cinema precisava mostrar o que os americanos não poderiam ver na televisão, que era regida por um código de censura ainda mais rígido que o cinematográfico. Além disso, os tempos haviam mudado desde os anos 30 e uma ameaça de boicote da Legião da Decência não significava mais um fracasso comercial. Prova disso foi que alguns produtores começaram a ignorar o código e lançar seus filmes sem permissão, e mesmo assim conseguiram lucrar com suas obras.

Em 1954, Joseph Breen, o primeiro presidente da Production Code Administration, aposentou-se, passando seu posto para Geoffrey Shurlock. Essa mudança indicava uma tendência a um abrandamento na censura dos filmes. Além disso, o lançamento de sucessos como *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder, e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, sem a aprovação da censura, também indicava o enfraquecimento do código. No início dos anos 60, filmes estrangeiros que falavam sobre sexualidade e homofobia foram lançados nos Estados Unidos, aumentando ainda mais a discussão sobre a censura e a pressão de grupos de direitos civis, de direitos gays e de jovens para uma reavaliação do tratamento que o código dava à temas como raça, gênero e sexualidade.

Chegado um ponto em que já não era mais possível fazer com que os estúdios e produtores seguissem o código, a MPAA resolveu abandoná-lo e trabalhar de acordo com um sistema de classificações, no qual não haveriam restrições sobre o que poderia ser filmado. Assim, em novembro de 1968, foi lançado o sistema da MPAA, com quatro categorias: G (para todas as audiências), M (para um público maduro ou crianças acompanhadas dos pais),

49 Hobsbawm, 1995, p. 324

R (somente para maiores de 16 anos, ou menores acompanhados dos pais) e X (proibido para menores de 17 anos).

Em 1970, devido às confusões que o público fazia, a classificação M foi transformada em PG (permitido para todas as idades, mas de preferência com acompanhamento dos pais) e, em 1984, devido à alguns elementos de horror presentes em filmes como *Gremlins* (1984), e *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), foi criada a classificação PG-13, um meio termo entre PG e R, que significa que alguns elementos do filme podem ser inapropriados para crianças com menos de 13 anos. Em 1990, X foi substituído pela classificação NC-17, levando ao sistema da MPAA que é usado até hoje:

G = *General Audiences* (Filme permitido para todos os públicos)

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

PG-13 = *Parents Strongly Cautioned* (Pode conter material inapropriado para crianças com menos de 13 anos)

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

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

Atualmente, apesar de os diretores e produtores terem liberdade para filmar tudo que desejarem, as grandes produções norte-americanas ainda são carregadas do mesmo moralismo de décadas atrás. Certamente há mais cenas de sexo e crimes nos filmes, porém, freqüentemente é reproduzida a máxima de que “os bons serão recompensados e os pecadores serão punidos”. Assim, a produção cultural dos Estados Unidos continua carregada com a *moral dos ressentidos*, afirmando que quem for bom, for trabalhador e conseguir dominar seus instintos será recompensado. Exemplos claros disso são os campeões de bilheteria *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes, *Assassinos Por Natureza* (1994), de Oliver Stone e *À Procura da Felicidade* (2006), de Gabriele Muccino.

Nos dois primeiros filmes, os protagonistas rompem com as barreiras morais e resolvem seguir seus instintos e desejos - sejam eles de usar drogas e manter relações extra-conjugais com pessoas mais novas ou de matar qualquer um que cruze seu caminho – e por isso, no final são condenados por seus pecados e acabam pagando com suas próprias vidas. Já

o terceiro filme representa claramente a moral puritana de valorização do trabalho. Sua maior mensagem é que, não importam as condições nas quais alguém se encontra, fazendo muito esforço é possível atingir a salvação através do trabalho constante, sendo essa salvação representada no alcance de uma posição econômica segura.

As associações pela decência e a moral também são fortemente presentes na sociedade americana atual e, mesmo não exercendo papel de censores como no passado, contribuem muito para o controle da mídia e dos produtos culturais. Prova disso é que a Conferência de Bispos Católicos dos Estados Unidos – United States Conference of Catholic Bishops⁵⁰ –, novo nome da Legião da Decência, classifica os filmes e programas de TV americanos de acordo com seus preceitos e critérios morais. No *site* da entidade⁵¹, é possível ler as resenhas de todos os filmes que estão nos cinemas e até dos futuros lançamentos. A Conferência ainda divulga suas opiniões sobre alguns programas da grade de TV e possui um vasto arquivo que contém a maioria dos filmes que já foram lançados nos Estados Unidos desde 1965, devidamente classificados e com comentários. Outros órgãos que também controlam a decência e a moral na mídia são o Morality in Media⁵² – Moral na Mídia – e o American Decency Association⁵³ – Associação de Decência Americana. Independentemente de serem vinculadas à Igreja ou não, essas associações contribuem para que o sentimento moralista continue presente na sociedade americana, especialmente nos meios de comunicação, ajudando assim a manter forte os princípios da *moral dos ressentidos* formulada por Nietzsche até os dias de hoje.

50 <http://www.usccb.org/>

51 <http://www.usccb.org/movies/>

52 <http://www.moralityinmedia.org/>

53 <http://www.americandecency.org/>

3 A MORAL NO CINEMA NOIR

3.1 O que é Cinema *Noir*

A expressão *film noir* (que literalmente pode significar filme preto ou sombrio, triste, odioso, perverso) foi inventada por críticos franceses após a Segunda Guerra, para se referirem a um grupo de produções policiais americanas feitas a partir dos anos 40 e que tinham certas semelhanças temáticas e estéticas. Durante a ocupação nazista, as obras americanas não podiam ser exibidas na França. Entretanto, quando o país foi libertado, a população teve acesso ao que foi acumulado nos quatro anos anteriores. Em poucas semanas, clássicos do *noir* como *Relíquia Macabra* (1941), de John Huston, *Laura* (1944), de Otto Preminger, *Até a Vista, Querida* (1944), de Edward Dmytryk, *Pacto de Sangue* (1944), de Billy Wilder e *Um Retrato de Mulher* (1945), de Fritz Lang, passaram nas telas parisienses. A nova onda de *thrillers* americanos contrastava com o otimismo das produções dos anos 30 e representava uma crescente desilusão com os ideais tradicionais do país. Mattos reforça que

é claro que, nem Huston nem Preminger, Dmytryk, Wilder ou Lang tinham consciência de que estavam fazendo filmes *noirs*. Estes eram comercializados e exibidos tal como os outros filmes, entendidos como pertencentes ao gênero drama criminal. Não procediam de uma forma de produção original – não eram 'cinema de arte' de qualquer espécie – nem suas equipes criativas constituíam um grupo ou escola dentro de Hollywood. O termo *film noir* era desconhecido pela indústria cinematográfica e pelas platéias.⁵⁴

De fato, a primeira vez que se utilizou o termo *noir* foi em um artigo publicado pelo crítico Nino Frank na revista *Écran Français*, em outubro de 1946. Analisando os filmes citados acima, ele concluiu que

estes filmes '*noirs*' não têm nada em comum com as fitas policiais do tipo habitual. Nestas narrativas puramente psicológicas, a ação – violenta ou movimentada – importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens.⁵⁵

Frank elegeu a palavra *noir* pois detectou uma semelhança entre as películas e os

54 Mattos, 2001, p. 12

55 Frank apud Mattos, 2001, p. 12

romances policiais da *Série Noire* da editora Gallimard, na sua maioria traduções de histórias de Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou James Cain. Esses autores escreviam uma literatura conhecida como *hard-boiled* ou *pulp fiction*. Ela era constituída por livros policiais urbanos com forte conteúdo violento que acabaram substituindo a imagem do detetive *gentleman*, criada por Edgar Allan Poe (em *Assassinatos na Rua Morgue*) e Conan Doyle (na série de livros com o personagem Sherlock Holmes), pelo *tough guy* (ou “cara durão”) das ruas, que usa uma linguagem curta e pouco rebuscada. Devido ao grande sucesso que esse tipo de literatura gozava na época, logo surgiram as primeiras adaptações para o cinema dos títulos da *pulp fiction*.

Em 1941, John Huston, estreando como diretor, transformou o livro *The Maltese Falcon*, de Hammett, no filme *Relíquia Macabra*. Não era a primeira vez que se fazia um filme baseado nesse tipo de livro. De fato, Huston foi o terceiro diretor a levar para as telas a referida obra literária. Os cineastas Roy del Ruth e William Dieterle já haviam feito versões cinematográficas do mesmo livro em 1931 e 1936, respectivamente, porém foi o trabalho de Huston que ficou conhecido como a mais fiel adaptação, além de ser considerado por muitos críticos como a primeira película puramente *noire*⁵⁶.

A partir da denominação de Nino Frank, uma enorme discussão surgiu entre os teóricos a respeito da classificação do filme *noir*. Até hoje os críticos e historiadores parecem nunca ter chegado a um consenso, cada um apresentando a sua explicação e uma série de filmes para justificá-la. As controvérsias concernem não só à natureza do filme (que é considerado tanto um movimento, quanto um ciclo, gênero, estilo, tom, fenômeno ou tendência), quanto ao seu período de duração (anos 40, dos anos 40 aos 60, até os dias de hoje, etc.).

Em 1955, na publicação pioneira *Panorama du Film Noir Américain* (1941-1953), Raymond Borde e Etienne Chaumeton tipificam o *noir* como uma *série* que é “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.”⁵⁷ Os autores afirmam que essas séries podem durar ora dois, ora dez anos, e citam outros exemplos

56 Decidiu-se conjugar o substantivo *noir* de acordo com as regras gramaticais francesas, nas quais se acrescenta um *e* no singular feminino, um *s* no plural masculino e um *es* no plural feminino.

57 Borde e Chaumeton apud Mattos, 2001, p. 13

como os filmes de gângster dos anos 30 e a comédia inglesa. Eles também afirmam que a principal e a mais constante característica dos filmes *noirs* é a existência do crime e da morte, que “sórdida ou insólita, emerge sempre no fim de uma viagem sinuosa”⁵⁸. Outros elementos fundamentais nessas obras são apontados, tais como a ambigüidade moral dos personagens, o anti-herói, a mulher manipuladora e assassina, a complexidade contraditória das situações, a incerteza dos motivos e a atmosfera de pesadelo. Segundo a opinião de outro crítico francês, Ado Kyrou, publicada em 1957, o que marca o filme *noir* é a natureza secreta do indivíduo, sendo “as neuroses, as psicoses, a paranóia e mesmo a esquizofrenia as forças motrizes dos assassinos.”⁵⁹

O termo e o conceito de filme *noir* demoraram um pouco para serem adotados pelos críticos anglo-saxões. No início da década de setenta, Raymond Durgnat e Paul Schrader, em dois artigos distintos, afirmam que o filme *noir* não é um gênero como o *western* ou o filme de gângster, e se define pelas “qualidades mais sutis de tom e de atmosfera.”⁶⁰ Em 1974, Janey A. Place e Lowell S. Peterson publicam *Some Visual Motifs of Film Noir*, a primeira análise sistemática do estilo *noir*. Os autores afirmam que o clima de claustrofobia, niilismo, desespero e paranóia presentes nas películas constituem uma visão do mundo que não é expressa pelos diálogos ou enredos, mas por meio de um estilo singular, repleto de elementos “antitradicionais” na fotografia e direção, criando um ambiente visualmente instável, no qual nenhuma personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança⁶¹.

Robert Porfirio prefere abordar o filme *noir* sob o ponto de vista temático, e no seu artigo *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, de 1976, assinala a afinidade desses filmes com o existencialismo, afirmando que a marca principal dos filmes *noirs* foi o clima de pessimismo subjacente, que frustra qualquer tentativa de final feliz e impede que as produções desse estilo funcionassem como uma diversão escapista típica de Hollywood⁶².

Forster Hirsch afirma que o filme *noir* tem todas as convenções fílmicas que podemos associar com um gênero cinematográfico – como estrutura narrativa, caracterização, tema e estilo visual – e o uso repetido dessas convenções o classifica como um gênero, tão

58 Borde e Chaumeton apud Mattos, 2001, p. 14

59 Kyrou apud Mattos, 2001, p. 14

60 Mattos, 2001, p. 15

61 Idem, Ibidem, p. 15

62 Profirio apud Mattos, 2001, p. 16

intensamente codificado quanto o *western*⁶³. Contrariamente, Fernando Mascarello afirma que “o *noir*, como gênero, nunca existiu: sua criação foi retrospectiva [...] trata-se de uma 'categoria crítica' [...] e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*”⁶⁴.

Já Jon Tuska afirma que o *noir* pode ser tanto um estilo como uma estrutura narrativa. Assim, o estilo pode transpor o gênero e ser encontrado em um filme de gângster, como *Fúria Sanguinária* (1949) ou em um *western*, como *Sua Única Saída* (1947). Entretanto, o que classifica ou não tais filmes como *noirs* é a presença da estrutura narrativa característica: o estilo visual *noir* sem a estrutura narrativa não produz um filme *noir*, mas o contrário sim. Para ilustrar sua teoria, o autor cita o filme *O Destino Bate à Sua Porta* (1947), que, apesar de não carregar o estilo visual *noir*, assim é considerado por conter a estrutura narrativa típica desse estilo⁶⁵.

Paul Schrader, Pam Cook e Sylvia Harvey são da opinião de que o filme *noir* surgiu em 1941 com *Relíquia Macabra* e acabou com *A Marca da Maldade* (1958)⁶⁶. De fato, o filme de John Huston introduziu elementos que posteriormente viraram marcas do filme *noir* – o herói alienado e com sua própria moral, a *femme fatale* e o ambiente urbano escuro e perigoso –, transformando o antigo modelo de filmes de detetive. Já *A Marca de Maldade* é considerado por muitos como o “canto do cisne” do cinema *noir*. Nele, o diretor Orson Welles exagera e re-interpreta o estilo visual e a narrativa *noire*, resultando em um filme característico desse cineasta. Paul Schrader ainda divide o *noir* em três fases: a primeira se deu durante a guerra, indo de 1941 à 1946, e corresponde à fase do detetive particular, da mulher fatal, dos diálogos cortantes e inteligentes, tendo como inspiração constante a literatura *hard-boiled*. São representantes dessa primeira fase os filmes *Relíquia Macabra*, *O Destino Bate à Sua Porta* e *Pacto de Sangue*. A fase seguinte abrange o pós-guerra - de 1945 à 1949 - e deu ênfase ao crime das ruas, a corrupção e a rotina policiais. Os heróis eram menos românticos que os do período anterior. O realismo desta fase demonstra o sentimento de desilusão do pós-guerra e a difícil readaptação dos veteranos à sociedade que se transformava, podendo ser visto em filmes como *Brutalidade* (1947), *Assassinos* (1946) e *Amarga Esperança* (1949). A terceira e última fase vai de 1949 à 1953, era o tempo da “caça às bruxas”, da histeria coletiva do Macarthismo. Nela predominam a paranóia, o impulso

63 Hirsch apud Mattos, 2001, p. 17

64 Mascarello, 2006, p. 179

65 Tuska apud Mattos, 2001, p. 17

suicida e a ação psicológica. O desespero e a desintegração do herói chegam ao ápice e o assassino psicopata, não mais um mero figurante, torna-se definitivamente o protagonista. Filmes como *Crepúsculo dos Deuses* (1950), *Os Corruptos* (1953) e *Mortalmente Perigosa* (1950) representariam esse período.⁶⁷

As divergências entre os teóricos e críticos sobre a definição do filme *noir* são tão grandes que podemos notá-las nas listas que são feitas enumerando essas obras. Borde e Chaumeton apontam apenas 22 filmes *noirs*, Raymond Durnar inclui filmes tão diversos como *Matar ou Morrer* (1952) e *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968), já Spencer Selby apresenta uma lista de quase quinhentos filmes.

No presente trabalho, utilizaremos a definição de filme *noir* elaborada por Antônio Carlos Gomes de Mattos. Segundo ele, o filme *noir* não pode ser um movimento como o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano ou a *nouvelle vague*, pois foi menos autoconsciente e articulado. Tampouco pode ser considerado um ciclo, como o das comédias de Ealing ou dos filmes de horror de Hammer, pois não trata de um único tema e não é tão limitado no tempo. Também não é um gênero, pois, embora tenha personagens e cenários típicos e que se repetem, incorpora-se em um gênero preexistente, o do drama criminal. Além disso, não pode ser classificado como apenas um estilo, tom e atmosfera ou tipo de estrutura narrativa, pois é preciso uma relação intrínseca de todos esses elementos para se ter um filme puramente *noir*.

Por fim, Mattos afirma que o filme *noir* é

um desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele se combinam, basicamente, as formas de ficção criminal americana produzida por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornwell Woolrich e seus descendentes ou semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20.⁶⁸

66 Schrader; Cook e Harvey apud Blaser, 1999c

67 Korodi, 2001

3.1.1 Origem do Cinema *Noir*

A quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 originou a Grande Depressão pela qual o povo norte-americano passou durante a década de 30. Na época, o presidente republicano Herbert Hoover (1928-1932) fora incapaz de evitar a paralisação da economia, que acabou atingindo proporções catastróficas: em dois anos, cerca de 7 milhões de americanos ficaram desempregados. Funcionando como uma válvula de escape para as angústias da população, a corrente de cinema alienante foi muito forte em Hollywood durante esse período, representada especialmente pelos *westerns*, musicais, filmes de aventura, comédias leves e melodramas. Apesar da forte crise econômica, os estúdios cinematográficos aumentaram seu poder consideravelmente, o que fez com que o modo de vida das estrelas dos filmes acabasse por reafirmar a força do mito Hollywoodiano.

Entretanto, existiu uma segunda corrente cinematográfica, destinada a refletir sobre a realidade do país – delinqüência, miséria, desemprego – e capaz de expressar as verdadeiras preocupações do povo americano. Eram os chamados filmes de gângster, biografias realistas e violentas dos chefões do crime organizado. Phillippe Paraire justifica o surgimento desses filmes afirmando que “em plena crise econômica, o ideal da ascensão social rápida só poderia ser popular, apesar da violência da criminalidade urbana.”⁶⁹ Tais produções eram recheadas de cenas urbanas, bairros marginais, noites de chuva, disparos de revólver, mulheres e ambientes de luxo e bares clandestinos – os *speakeasies* – da época da Lei Seca.

Com o advento da Production Code Administration em 1934, que, como vimos no capítulo anterior, pôs em prática o Código Hays, essas biografias romanceadas dos grandes gângsters foram seriamente afetadas e acabaram por desaparecer, pois “não era mais possível a identificação com os personagens do lado errado da lei⁷⁰”. Segundo o código, “a simpatia da audiência nunca deve ser voltada para o lado do crime, do erro, do mal ou do pecado”⁷¹. Esse cenário já prenunciava o surgimento do filme *noir*, que, sendo um descendente direto do filme de gângster,

68 Mattos, 2001, p. 23

69 Paraire apud Castellan, 2003, p. 11

70 Mulvey apud Castellan, 2003, p. 11

71 “the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.” (The Motion Picture Production Code of 1930. Trad. da autora)

trazia o mesmo cenário: ruas sombrias, docas, chuva, luzes de faróis, bares suspeitos e prostitutas de baixa categoria ou de luxo. A moral tornava-se maleável numa sociedade onde as antigas leis políticas e econômicas já não garantiam um futuro estável e promissor. A violência torna-se um termômetro social e os homens desesperados não hesitam em utilizá-la para perseguir seus interesses.⁷²

Entretanto, o cenário social do filme *noir* é mais importante do que a intriga policial, as perseguições e os assassinatos dos filmes de gângster, sendo que o filme *noir* exercia “uma visão crítica da crise enfrentada pelos Estados Unidos.”⁷³ Além disso, “o tom *noir* é deprimente e pessimista, mais psicanalítico, mais determinista, mais cínico e mais brutal do que o dos filmes de gângster.”⁷⁴

Outro fator crucial para o nascimento dos filmes *noirs* também proveio da recessão causada pela Grande Depressão: a prática do *block booking*, que deu origem aos filmes B.

Com o advento do cinema sonoro, em 1928, a indústria cinematográfica encontrava-se sob o controle dos oito maiores estúdios: MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers, RKO, Universal, Columbia e United Artists. Juntos, eles comandavam quase tudo: produção e distribuição, além de grande parte das salas de exibição. Entre 1930 e 1948, essas oito companhias forneceram cerca de 95% dos filmes exibidos nos EUA.

Para manter o controle do mercado, os oito estúdios adotaram uma política que, com algumas alterações, está em vigor até hoje: o *block booking*. Essa prática constituía-se na venda de filmes em pacotes, obrigando os donos de cinema a comprarem todos os filmes de um conjunto, sem que pudessem escolher aqueles que consideravam melhores ou mais adequados às suas salas de exibição. Esses pacotes continham normalmente cerca de vinte filmes, e faziam com que, ao comprar um filme que desejasse, o exibidor acabasse levando uma série de outros de qualidade duvidosa.

Como essa prática fazia com que qualquer filme tivesse sua venda certa, os estúdios de Hollywood transformaram-se em verdadeiras linhas de montagem cinematográfica, produzindo em larga escala filmes de baixo orçamento, e não necessariamente de baixa qualidade, que passaram a ser chamados de filmes B.

72 Castellan, 2003, p. 12

73 Idem, Ibidem, p. 12

Para suprir a demanda, foram criados dentro dos estúdios departamentos para lidar exclusivamente com a produção de filmes B. Essas unidades acabaram sendo terrenos férteis para novos diretores, alguns deles que acabaram produzindo filmes *noirs*, como Edward Dmytryk, Fred Zinnemann e Jules Dassin.

Entretanto, devemos lembrar que a origem dos filmes *noirs* só se deu quando a indústria dos filmes B já estava consolidada e aberta a novas experiências. Mesmo que a maioria dos filmes *noirs* fosse de fato produções de baixo orçamento – *Relíquia Macabra*, considerado por muitos como o primeiro filme *noir*, foi feito em 8 semanas com um orçamento de 300 mil dólares –, eles apresentavam uma narrativa complexa e trabalhada, diferentemente dos primeiros filmes B, que narravam histórias mais previsíveis e de fácil apreensão.⁷⁵

3.1.2 Influências Temáticas e Estéticas no Cinema *Noir*

O filme *noir* surgiu da junção entre um elemento literário e outro cinematográfico, além de outros fatores políticos, econômicos e sociais da época, que prenunciavam os sentimentos pessimistas e imorais a serem trazidos por esse tipo de filme.

Como já citamos anteriormente, o elemento literário que influenciou o surgimento dos filmes *noirs* foi a literatura das *pulp magazines*, que começaram como revistas impressas em papel barato, feito com fibra de polpa, e que traziam contos variados. Em seguida, elas evoluíram para publicações especializadas em histórias de crime, mistério, de guerra, *western*, entre outros temas. Uma das revistas mais importantes desse tipo foi a *Black Mask*, onde surgiram as histórias *hard-boiled* de detetives, que os franceses denominaram *roman noir*. Publicavam na *Black Mask* autores como Raymond Chandler, Dashiell Hammett e Carroll John Daly, que acabaram criando uma nova espécie de narrativa policial, com muito mais ação, sexo e violência, em uma linguagem popular, rápida e objetiva, tipicamente americana. Rompendo com a tradição de detetives lógicos e dedutivos, superdotados intelectualmente e de postura britânica, como os personagens de Edgar Allan Poe (Auguste Dupin), Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) e Agatha Christie (Hercule Poirot), que dominaram a ficção policial até os anos 30, a escola de Hammett e Chandler introduziu o modelo de detetive

74 Mattos, 2001, p. 42

75 Castellan, 2003, p. 31

violento, dúbio e beberrão, colocando de lado as histórias de quebra-cabeças artificiais e trazendo o crime para as ruas sórdidas da grande cidade. Segundo o próprio Chandler, sua literatura devolveu o crime “à espécie de pessoas que o cometem por alguma razão e não apenas para proporcionarem um cadáver ao leitor”⁷⁶. De fato, Mattos afirma que

com Hammett o romance policial humaniza-se; passa a ter como personagens seres de carne e osso – assassinos de aluguel, policiais corruptos, pequenos escroques, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que não são 'máquinas pensantes', mas homens normais. [...] Vestido de capa impermeável e chapéu de feltro, fumante inveterado e beberrão, exprimindo-se em um dialeto lacônico e vulgar, seu herói mais famoso, Sam Spade, lançado em *The Maltese Falcon*, usa mais os punhos do que o cérebro para realizar as investigações. É um *hard-boiled*, um *tough guy*, insolente e esquentado, aproveitando-se das espertezas quando necessário, mas cuja integridade moral não pode ser posta em dúvida.⁷⁷

Ao contrário dos escritores de histórias de detetives que o precederam, Hammett conhecia o mundo sobre o qual escrevia, pois antes de se tornar escritor trabalhou na Agência Nacional Pinkerton de Detetives, onde recolheu farto material para suas obras posteriores.

A literatura da *pulp fiction* não influenciou os filmes *noirs* somente com seus livros. Alguns de seus autores, como Raymond Chandler, também trabalharam como roteiristas em Hollywood, escrevendo scripts para filmes que viraram clássicos do *noir*, como *Pacto de Sangue*, ou *A Dália Azul* (1946).

Alain Silver e James Ursini ainda salientam a importância de outro tipo de literatura na formação do cinema *noir*, a dos escritores naturalistas como Émile Zola e Ernest Hemingway, tendo este último papel particularmente relevante, com sua prosa cortante e poética e seus diálogos mordazes.⁷⁸ De fato, um de seus contos deu origem ao homônimo filme *noir Assassinos*, de Robert Siodmak.

Saindo da influência temática e passando para o ponto de vista estético, a fonte mais importante do filme *noir* foi o cinema expressionista alemão dos anos 20. Na década de 40, a influência germânica em Hollywood era muito grande. Muitos diretores, roteiristas, produtores, diretores de fotografia e atores deixaram a Europa e foram para a América, trazendo na bagagem suas técnicas e formas de expressão. Alguns mudaram de país a convite

76 Chandler apud Mattos, 2001, p. 24

77 Mattos, 2001, p. 25

78 Silver, 2004, p. 11

de estúdios americanos, outros, mais tarde, foram obrigados a partir para fugir da Segunda Guerra. Assim, nos anos 40, nomes de peso do cinema alemão estavam radicados nos Estados Unidos. Entre eles, podemos citar Fritz Lang, Michael Curtiz, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger, Ernst Lubitsch, Erich Pommer, F.W. Murnau, Paul Leni, Josef von Sternberg, Karl Freund, Marlene Dietrich e Peter Lorre. Esses emigrados, principalmente os diretores, perceberam que o estilo germânico proporcionava uma iconografia apropriada para a visão *dark* dos dramas criminais e *thrillers* da época, passando a produzir filmes de baixo orçamento que continham enredos policiais e o estilo visual expressionista.

O expressionismo como tendência artística surgiu com vigor na Alemanha nas primeiras décadas do século XX, visando “não mais reproduzir a impressão causada pelo mundo exterior no artista, mas expressar as emoções íntimas do próprio artista no contato com as coisas da natureza.”⁷⁹ Os artistas ditos expressionistas afirmavam que era necessário libertar a “expressão mais expressiva” dos fatos e dos objetos, se utilizando da abstração, da deformação, da estilização e do simbolismo.

O conceito de expressionismo surgiu na crítica de uma exposição de artes plásticas ocorrida em Berlim em 1911, e foi utilizado para designar aquilo que, na pintura moderna, se opunha ao impressionismo. Segundo Eduardo Geadá,

em termos gerais a pintura expressionista dava ênfase ao papel da cor em detrimento do traço e sublinhava as distorções emotivas da forma, reduzindo ou destruindo a analogia icônica com a realidade tal como ela fora imposta pelos códigos da perspectiva renascentista. Mais, valorizava em absoluto a visão pessoal e interior do artista, em contraponto com as preocupações de ótica objetiva, desenvolvidas pelos impressionistas.⁸⁰

O movimento expressionista se manifestou em diversas áreas, como a pintura, a literatura, a música, o teatro e, logicamente, o cinema, onde se desenvolveu um estilo visual que serviu para simbolizar, através da abstração, da deformação e da estilização, os dramas impregnados de morbidez e fatalismo, recorrentes na cultura germânica conforme a tradição romântica. Mattos cita *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, como a obra mais representativa do expressionismo no cinema. O filme conta a história de um louco e utiliza-se de cenários com formas distorcidas, fortes contrastes entre claro e escuro,

79 Mattos, 2001, p. 29

80 Geadá, 1985, p. 11

angulações de câmera enfatizando o fantástico e o grotesco, e trajes, maquiagens e interpretações exageradas. Outras obras também são citadas como fundamentais do expressionismo alemão, como *O Golem* (1920), de Paul Wegener, *Nosferatu: Uma Sinfonia do Horror* (1922) e *Fantasma* (1922), de F.W. Murnau, *A Morte Cansada* (1921) e *Dr. Mabuse: O Jogador* (1922), de Fritz Lang, *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923), de Robert Wiene, *Da Aurora à Meia-noite* (1920), de Karl Heinz Martin e *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni.

Segundo Laura Loguercio Cánepa,

os filmes feitos depois de *Caligari* apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados. Nesses filmes, personagens e objetos se transformavam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover.⁸¹

Além da influência visual do expressionismo nos filmes *noirs*, marcada pelo forte contraste entre áreas claras e escuras, os ângulos de câmera distorcidos, os *designs* simbólicos e as composições de quadros irregulares, notamos também vestígios desse movimento alemão nos personagens neuróticos e aflitos, no clima de penumbra e insônia, e nas seqüências de pesadelo quando, por alguns instantes, o filme se torna abertamente subjetivo, mostrando fragmentos do que se passa na mente desordenada do herói.

3.2 A Questão da Moral nos Elementos do Cinema *Noir*

Nesta parte, iremos demonstrar como a *moral dos ressentidos*, através do Código Hays, esteve presente no cinema *noir* americano por meio dos personagens característicos, dos elementos estéticos e de narrativa, e dos elementos temáticos desse tipo de filme.

3.2.1 A *Moral dos Ressentidos* e os Personagens Típicos do Cinema *Noir*

O filme *noir* pode ter dois tipos básicos de personagens masculinos: o investigador e a vítima. Quando o herói da ação é um investigador, ele pode ser tanto um detetive particular

81 Cánepa, 2006, p. 70

quanto um policial, um jornalista ou um cidadão comum. Nesses filmes, que são os que chegam mais próximos das histórias de detetives clássicas, o investigador interroga uma série de testemunhas e suspeitos para, após um conjunto de pistas falsas, chegar a uma conclusão surpreendente. Já a vítima é geralmente um indivíduo acusado de um crime que não cometeu, que escorregou no crime por um lapso momentâneo ou porque foi seduzido por uma mulher atraente, ou ainda porque passava por dificuldades financeiras e precisava ganhar dinheiro. Esse tipo de protagonista é

freqüentemente perseguido e procurado do princípio ao fim do filme [...] ele encontra grande dificuldade em ligar-se a um universo que parece tão governado pelo acaso, tão inerentemente absurdo. Tal como Mersault⁸², ele pode ser levado a cometer atos criminosos de rebeldia como oposição a essa absurdidade.⁸³

É em torno desse anti-herói *noir* que são construídas as histórias mais irônicas. Enquanto as histórias contadas do ponto de vista do investigador tendem a ter um tom mais objetivo, refletindo a frieza e o desligamento do herói, as histórias construídas a partir do modelo da vítima inclinam-se para um tom mais subjetivo e uma narrativa mais complexa, refletindo a personalidade emotiva e neurótica do protagonista. Ocorrem também situações em que a mesma personagem funciona como investigador e vítima; um exemplo é *Com as Horas Contadas* (1950), de Rudolph Maté, onde o protagonista é vítima, pois está fatalmente envenenado desde o início do filme. Ao procurar desesperadamente por seus envenenadores, ele acaba por cumprir os dois papéis.

De acordo com alguns autores, o *noir* transgride a construção clássica de herói que aparece, por exemplo, nos *westerns* ou nos filmes de ação e de aventura, e que representa o herói como uma figura idealizada de identificação narcisista, promotora da ideologia da onipotência e invulnerabilidade masculina. De fato, no *noir* o herói (ou anti-herói), mesmo sendo um detetive durão, constitui uma inversão desse ego ideal, por suas notórias características de ambigüidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo.⁸⁴

Esse protagonista, que pode tanto ser investigador como vítima, é “geralmente um masoquista – com uma incrível incapacidade para perceber a desonestidade da mulher

82 Personagem de Albert Camus no livro *O Estrangeiro*

83 Silver, 2004, p. 16

84 Mascarello, 2006, p. 183

traíçoeira – que usa sua paixão louca como forma de auto-punição.”⁸⁵ Ele vai dialogar com outra personagem marcante no filme *noir*: a mulher fatal. Ao invés de conquistar a mulher como um parceiro romântico, de acordo com a convenção clássica, o protagonista *noir* fica sob seu poder. Segundo Silver e Ursini, as personagens masculinas “freqüentemente tornam-se obcecadas por uma mulher, a *femme fatale*, que é muitas vezes a causa de sua desgraça ou morte.”⁸⁶ De fato, um dos temas mais comuns no cinema *noir*, originado diretamente da escola *hard-boiled*, é o do personagem principal masculino – ingênuo, ambicioso, amargurado ou obsessivo – envolvido em um crime pelas artimanhas de uma mulher corrompida, a quem ele conheceu por força do destino. Esse modelo é encontrado em grandes exemplares do *noir*, como *Relíquia Macabra*; *Até a Vista, Querida*; *Pacto de Sangue*; *Curva do Destino* (1945); *Almas Perversas* (1945); *Assassinos*; *Fuga ao Passado* (1947); *Confissão* (1947); *A Dama de Shanghai* e *Baixeza* (1949). O protagonista desses filmes está sempre à mercê de um destino malévolo que o empurrou para as garras da fêmea perversa e o colocou em uma situação angustiante, deixando-o incapaz de descobrir ou de controlar as causas do seu infortúnio.

As mulheres fatais são criaturas agressivas e sensuais, que levam os homens à destruição moral, ao sofrimento e até mesmo à morte. Entretanto, elas acabam sempre punidas, vítimas de suas próprias ciladas. Segundo Mattos, elas são mulheres de posse de sua própria sexualidade, que “fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável.”⁸⁷ A força dessas mulheres é demonstrada na dominância que elas exercem no que concerne ao enquadramento, angulação, movimento de câmera e iluminação. Elas estão quase sempre opressivamente no centro do quadro ou no primeiro plano, ou ainda atraindo o foco para si mesmas no fundo. Parecem dirigir a câmera e o olhar extasiado do herói (assim como o de todo o público) irresistivelmente para elas enquanto se movem em cena. Assim como os detetives do *noir* foram imortalizados por atores como Humphrey Bogart e Dick Powell, a mulher fatal ganhou vida no corpo de atrizes como Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Ann Savage, Jane Greer, Mary Astor e Lana Turner.

Eduardo Geda considera que, no cinema clássico, a figura característica que

85 Mattos, 2001, p.40

86 Silver, 2004, p. 133

87 Mattos, 2001, p.38

representa uma ameaça para a família nuclear é a mulher fatal. Por ameaçar a estrutura familiar, essas personagens acabavam sempre destruídas nos finais dos filmes:

ao evidenciar o prazer dos sentidos e ao pôr em causa a submissão do seu ser às leis da moral judaico-cristã e aos imperativos de procriação da espécie no seio da estrutura familiar, a mulher rebelde acabaria, invariavelmente, por ser punida pelo desejo sexual dos outros – desejo de que seu corpo era a matriz. A mulher fálica constituiu sempre um fortíssimo perigo virtual, na medida em que vinha abalar as harmonias do imaginário burguês.⁸⁸

Essa ameaça que a *femme fatale* representa metaforiza, do ponto de vista masculino, o status de relativa independência que as mulheres alcançaram no período histórico do pós-guerra. A mobilização do contingente masculino durante a Segunda Guerra demandou a contratação de mais trabalhadores na indústria, muitos deles mulheres que participaram plenamente da expansão da economia durante o conflito. Entretanto, finda a guerra, as mulheres empregadas não queriam mais voltar para as suas tarefas domésticas. Estatísticas oficiais⁸⁹ demonstraram que 80 por cento delas preferiram conservar suas atividades profissionais ao invés de voltarem a ser donas de casa. Concorrendo diretamente com o homem, a mulher o prejudicava, ainda mais quando, alguns anos depois da guerra, o desemprego e o subemprego começaram a se alastrar como conseqüência da concentração capitalista. “Além do mais, a verdade é esta, explícita, aliás, em muitos filmes da época: se a mulher trabalha, quem toma conta da casa, dos filhos e das tarefas domésticas?”⁹⁰ Assim, cooperando com a visão masculina, o cinema *noir* transformou a mulher em “sedutora malévola e passível de punição”⁹¹, reforçando a masculinidade ameaçada e tentando restabelecer simbolicamente o poder perdido pelos homens.

A punição que a *femme fatale* sofre nos filmes é tanto uma característica do estilo *noir*, quanto uma necessidade para se atravessar o crivo da censura. Sendo geralmente maligna ou, nos melhores casos, simplesmente aproveitadora, a mulher fatal não poderia sair bem-sucedida no final de uma história, pois estaria atraindo a simpatia do público para o pecado e para o crime, o que era, como vimos, proibido pelo Código Hays. Além disso, em muitos filmes ela já se encontra casada com outro homem, freqüentemente mais velho ou com a saúde abalada (como nas produções baseadas nos romances de James M. Cain e em *A Dama*

88 Geada, 1985, p. 78

89 Idem, Ibidem, p. 58

90 Idem, Ibidem, p. 58

91 Mascarello, p. 182

de Shanghai). Assim, ao flertar com um estranho, a mulher fatal quebra novamente o código, que prega que “a santidade da instituição do casamento e do lar deve ser mantida. Filmes não devem sugerir que formas baixas de relacionamento sexual são aceitas ou comuns.”⁹²

Respeitando as normas do Código Hays, o cinema *noir* reproduz o pensamento da *moral dos ressentidos* em muitos aspectos. Em um universo marcado pela ganância e pela fome de poder dos personagens, o protagonista *noir* parece não dar valor aos bens materiais, sendo geralmente incitado ao crime e ao pecado por sua cega paixão pela mulher fatal (*Pacto de sangue, Almas Perversas, A Dama de Shanghai, Assassinos*), ou agarrando-se ao seu código de ética, mesmo quando isso acarreta na morte da mulher amada (*Relíquia Macabra, Confissão*). Assim, esses personagens transmitem a máxima moralista de humildade e de castigo à ambição. Já a mulher é, segundo a *moral dos ressentidos*, punida por tentar se libertar dos valores patriarcais, por querer ser independente do homem e por exercer sua sexualidade e tirar proveito dela. Além disso, o filme *noir* geralmente representa a personagem poderosa, dominadora, rica e esperta como sendo “maligna” e passível de punição por seu egoísmo e ganância.

A punição no filme *noir* não é restrita à personagem feminina. Muitos protagonistas acabam pagando com suas vidas por terem cometido crimes, se aventurado em casos e se deixando dominar pela mulher fatal (*Pacto de Sangue, Assassinos*). Quando isso não acontece, a história geralmente acaba com a personagem abandonada, sem rumo, sem esperanças nem perspectivas, com uma visão de mundo claramente niilista (*Curva do Destino, Almas Perversas*). Obedecendo à *moral dos ressentidos*, esses homens foram punidos por seguirem seus instintos e sua sexualidade, o que deve ser controlado e “castrado”, segundo essa filosofia. Assim, tanto os personagens masculinos quanto os femininos são castigados por seguirem seus instintos e se aventurarem, quebrando leis e regras morais.

Entretanto, apesar da mensagem moralista que o cinema *noir* transmite através do desenlace de seus personagens arquetípicos, esse tipo de filme foi revolucionário no que diz respeito à imagem que se passava do sexo feminino. Isso porque, mesmo quando é mostrado que a mulher é um ser perigoso e merece ser punido, também é mostrada a sua situação de

92 “The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.” (The Motion Picture Production Code of 1930. Trad. da autora)

confinamento – no fim, a luta por independência que leva à destruição é uma resposta às restrições impostas pelo sexo masculino. Além disso, nesse tipo de filme todo o universo é perigoso e corrupto, não só a *femme fatale*, o que faz com que ela se sinta muito mais à vontade e inserida no contexto do filme *noir* do que as personagens femininas que não são mulheres fatais. Raramente nesses filmes são mostrados casais com filhos – a imagem tradicional de família – e geralmente os “heróis” são solteiros, têm um casamento fracassado ou não mostram nenhum interesse pelo matrimônio.

Alguns autores também alegam que a destruição da mulher fatal no final do filme é menos significante do que a imagem de sua independência e poder que perdura no imaginário do público. Segundo Janey Place, “não é seu fracasso inevitável que lembramos, mas sua sexualidade forte, perigosa e acima de tudo, excitante. [...] A 'lição' final do mito geralmente perde força e nós retemos a imagem da mulher erótica, forte, irreprimida.”⁹³ Sylvia Harvey complementa que “apesar da punição ritual dos atos transgressores, a vitalidade com a qual esses atos foram concebidos produz um excesso de sentido que não pode ser contido. As resoluções narrativas não podem recuperar sua significação subversiva.”⁹⁴

Apesar de não serem tão recorrentes, o cinema *noir* ainda apresenta dois outros estereótipos de personagens femininos: a “mulher boa” (*good woman*) e a “mulher para casar” (*marrying type*). A “mulher boa” exerce seu papel tradicional na família, aparecendo deslocada do universo corrupto e pervertido do filme *noir*. Em comparação com todo o excitamento oferecido pela mulher fatal, a “mulher boa” é vista pelo herói sem muito interesse. Já a “mulher para casar” começou a aparecer no cinema *noir* no final dos anos 40. Esse tipo de personagem feminina representa uma ameaça à liberdade do herói, pois tenta domesticá-lo, pressionando-o a cumprir o papel de marido e pai de família, o qual ele geralmente acha chato e repressor. O aparecimento desse tipo de personagem indica uma alteração na mentalidade americana em relação à mulher. Isso porque, no fim da década de 40, o “medo” gerado pela independência da mulher trabalhadora foi desaparecendo por conta do alto número de casamentos depois da guerra e do conseqüente *baby boom*. Se antes a

93 “It is not their inevitable demise we remember but rather their strong, dangerous, and above all exciting sexuality. [...] The final 'lesson' of the myth often fades into the background and we retain the image of the erotic, strong, unrepressed woman.” (Place apud Blaser, 1999a. Trad. da autora)

94 “Despite the ritual punishment of acts of transgression, the vitality with which these acts are endowed produces an excess of meaning which cannot finally be contained. Narrative resolutions cannot recuperate their subversive significance.” (Harvey apud Blaser, 1999a. Trad. da autora)

ameaça vinha da mulher independente, agora o perigo reside na mulher que tenta domesticar o homem, na dona-de-casa dependente e cobradora e na moça que pretende enriquecer com o casamento.

3.2.2 A Moral dos Ressentidos e os Elementos Temáticos do Cinema *Noir*

O filme *noir* tem uma relação muito forte com o período histórico, social e político no qual surgiu e se desenvolveu. Vários aspectos da sociedade e da cultura americana no pós-guerra podem ter gerado a depressão e o desespero da visão *noire*. Mattos afirma que

a desilusão de todo um povo ao se encerrar o grande conflito mundial, principalmente por parte dos que haviam combatido nos campos de batalha e tinham dificuldade de se readaptar à vida civil, explicaria a angústia dos protagonistas dos filmes *noirs*. O medo e a insegurança reestimulados pela Guerra Fria e pelo McCarthismo justificariam a paranóia existente nos Estados Unidos naquela época, constantemente refletida nos enredos.⁹⁵

Além disso, a revelação, por meio dos jornais cinematográficos, das atrocidades cometidas nos campos de batalha suscitaria a curiosidade, e até o apetite, pela violência que vemos nesse tipo de filme. Mattos ainda afirma que o sentimento de perda e de alienação presente nas produções do cinema *noir* pode ser visto como produto tanto das mudanças na organização tradicional da família (com a entrada da mulher no mercado de trabalho) como da reorganização da economia. Com o crescimento das grandes empresas e dos monopólios após a guerra, caiu por terra o mito da igualdade de oportunidade nos negócios e do direito de todo homem ser seu próprio patrão, pois a pequena burguesia foi cada vez mais sendo obrigada a vender sua força de trabalho para as companhias poderosas.⁹⁶

O crime, elemento constante nos filmes *noirs*, seria, segundo alguns estudiosos, “campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do serviço militar).”⁹⁷ Ainda, segundo Mascarello,

metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal destruição. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noirs*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel,

95 Mattos, 2001, p. 36

96 Idem, Ibidem, p. 36

97 Mascarello, 2006, p. 181

paranóica e claustrofóbica dos filmes seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra.⁹⁸

Além das influências diretas que a situação histórica e social dos Estados Unidos teve na gênese do filme *noir*, alguns estudos e filosofias que ganhavam notoriedade na época também cooperaram para o surgimento desse tipo de filme. A vulgarização da psicanálise no período posterior ao conflito mundial pode ter preparado o público para o insólito e a ambivalência dos filmes *noirs* e de seus personagens.

A ambivalência é característica do universo *noir*: de um lado temos um submundo corrompido pelos vícios e pelo crime, do outro, o mundo “respeitável” da ordem e da propriedade burguesa. É um mundo repleto de duplicidade e dissimulações, fazendo com que o herói fique sem saber em quem confiar, confuso sobre o que está acontecendo ao seu redor. A influência da popularização da psicanálise e das idéias freudianas também ocasionou uma “personalização” dos ímpetos criminais mostrada por esses filmes e que difere, por exemplo do retrato que os filmes de gângster faziam da criminalidade, mostrando-a como “problema social”. Assim, no filme *noir*, um trauma de infância pode muito bem tornar-se a causa de um comportamento criminoso. Segundo Mattos, essas produções “realçam mais as motivações e as repercussões psicológicas do ato criminoso; sente-se que os protagonistas não estão totalmente no controle de suas ações, mas sob o domínio de impulsos interiores e obscuros.”⁹⁹

Outra característica fortemente presente no *noir* é o tom fatalista de seus filmes. O protagonista está sempre à mercê de um destino que lhe prega peças: estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso criam uma corrente que acaba por arrastar o herói para o seu fim pré-determinado. Segundo Sklar,

a marca distintiva do *film noir* é o seu sentido de pessoa apanhada numa armadilha – apanhada em teias de paranóia e medo, incapaz de distinguir o culpado do inocente, a verdadeira identidade da falsa. Seus vilões, atraentes e simpáticos, disfarçam a cobiça, a misantropia, a malevolência. Seus heróis e heroínas são fracos, confusos, suscetíveis às falsas impressões.¹⁰⁰

Devido às coincidências insólitas, o crime no universo *noir* nunca é perfeito, geralmente levando seu (ou seus) autor(es) à morte ou à destruição moral, como profere

98 Mascarello, 2006, p. 181

99 Mattos, 2001, p. 36

100 Sklar, 1978, p. 296

Barton Keys, personagem de Edward G. Robinson em *Pacto de Sangue*:

o homicídio nunca é perfeito. Mais cedo ou mais tarde é descoberto. Quando estão duas pessoas envolvidas é geralmente mais cedo... E não é como irem juntos numa viagem de trólei onde podem sair em várias paragens. Estão presos um ao outro e têm de seguir viagem até o fim da linha. E é uma viagem só de ida e a última paragem é o cemitério.¹⁰¹

Além da psicanálise, outra corrente de estudos em voga no pós-guerra e que também acabou por influenciar a produção *noire* foi o existencialismo. Deparamos-nos com aspectos da filosofia existencialista no *noir* quando é mostrada a falta de sentido da vida dos personagens, a sua alienação, assim como a problemática do dever e da responsabilidade. Robert Porfirio enumera uma série de temas existencialistas encontrados no cinema *noir*: o herói não heróico, a alienação e a solidão, a escolha existencial, o homem sob ameaça de morte iminente, a falta de sentido da existência humana, o absurdo, o caos, a violência e a paranóia.¹⁰²

David N. Meyer também enumerou uma série de temas *noires*, que foram sintetizados por Mattos: 1. Nenhuma boa ação fica impune; 2. A única defesa do herói é a observação imparcial e irônica dos eventos. Quando não consegue reprimir seus sentimentos, surgem os problemas; 3. A mediocridade da existência conduz ao crime. Os homens correm para a chama mortífera da mulher fatal porque ela representa uma mudança no seu cotidiano entorpecido; 4. O protagonista está sempre à mercê dos caprichos do destino. Um indivíduo pode ser arruinado sem a menor culpa de sua parte; 5. Ele é geralmente alienado de si mesmo, da sociedade e daqueles com os quais convive. Outros temas apontados por Meyer são: a transcendência da violência, a obsessão sexual, a paranóia, a desconfiança, a ganância, a corrupção e a resignação ao fatalismo.¹⁰³

Aspectos da *moral dos ressentidos* podem ser percebidos em vários desses temas citados acima. Ao viver em uma sociedade onde, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o fraco, o pobre e o doente são tidos como “bom”, o protagonista *noir* leva uma vida medíocre e alienada. Os cineastas do *noir* “viam a sociedade de uma perspectiva inferior, do ponto de vista do perdedor, do criminoso, da pessoa sem sorte ou do homem banal

101 *Pacto de Sangue*, 1944

102 Porfirio apud Mattos, 2001, p. 37

103 Meyer apud Mattos, 2001, p. 42

trabalhador”¹⁰⁴. De acordo com a moral, esse protagonista deve reprimir seus instintos e desejos, porém, quando é atraído pela mulher fatal, isso se torna impossível, e então só lhe resta aguardar as conseqüências que seu destino lhe reservou. A paranóia, a violência e a obsessão sexual presentes no *noir* são resultado de uma existência vivida em uma sociedade castradora e repressora, e, uma vez que o protagonista liberta seus desejos, eles vêm em uma onda explosiva a devastadora, tanto sexual (representada por sua atração obsessiva pela mulher fatal), quanto violenta (que culmina no crime que muitos desses personagens cometem).

A *moral dos ressentidos* também é sentida na visão niilista que os heróis do *noir* têm do mundo e de suas vidas. Como citado anteriormente, Nietzsche afirma que os valores morais modernos tem uma forte relação com o niilismo, que representa a “vontade de nada” e a “repulsa à ação” que esses personagens transmitem. De fato, em um estudo realizado por Deming sobre as dificuldades psicológicas dos filmes dos anos 40, os heróis dessa época são classificados em quatro tipos principais, e todos eles apresentam características niilistas. São eles: “o herói que não vê nada por que lutar; o herói que desespera de construir uma vida para si; o herói que alcança o sucesso mas encontra-o vazio; e o descontente que rompe com a vida antiga, apenas para dar consigo em parte alguma.”¹⁰⁵

3.2.3 A *Moral dos Ressentidos* e os Elementos Narrativos e Estéticos do Cinema *Noir*

Na década de 40, ocorreu uma grande mudança no foco do drama cinematográfico, que passou do mundo exterior para o mundo interior. Nos filmes da era da Depressão, as ameaças vinham de fontes estranhas, como vampiros, monstros, gigantes e feras. Já na década seguinte o medo estava bem mais perto: “na velada malquerença de íntimos que gozavam de nossa confiança, nos nossos pensamento mais recônditos”¹⁰⁶. Para expressar essa nova subjetividade nos filmes, que é característica da produção *noire*, foram usados recursos como a *voz over* (com narração na primeira pessoa), o *flashback* e as seqüências de sonhos e delírios dos personagens.

A *voz over* é, segundo Mattos, a mais característica das estratégias da narrativa *noire*,

104 Silver, 2004, p. 169

105 Deming apud Sklar, 1978, p. 298

106 Sklar, 1978, p. 299

geralmente introduzindo ou acompanhando um retrospecto para alguma ação ou acontecimento anterior. Essa técnica sinaliza adiantadamente para o espectador a conclusão dos fatos que serão narrados, além de assinalar a presença de uma estética radiofônica que não tinha equivalente no romance antigo. O narrador em *voz over* na maioria das vezes utiliza um tom reflexivo, confessando seus crimes – como em *Pacto de Sangue* e *O Destino Bate à sua Porta* – ou respirando aliviado por ter escapado de uma enrascada, como em *A Dama de Shanghai*.¹⁰⁷ Pode-se dizer também que a utilização desse recurso proveio da influência que a literatura *hard-boiled* exerceu no cinema *noir*, já que na maioria dos seus títulos a personagem principal narra a história em primeira pessoa. De acordo com Silver e Ursini, a *voz over* serve para muitos propósitos no filme *noir*, já que

primeiro, colocava os espectadores na mente do protagonista. Desse modo o espectador podia experimentar de uma forma mais íntima a raiva do personagem. Mais importante, compelia o espectador a identificar-se pelo menos parcialmente com o narrador, mesmo quando o narrador tinha imensos defeitos e era capaz de comportamentos criminosos ou mesmo de raiva psicopata.¹⁰⁸

O passado é inserido no filme *noir* através dos *flashbacks*. Embora essa técnica tenha sido utilizada desde os primórdios do cinema, com seu uso contínuo e criativo empregado no *noir* ela adquiriu popularidade e aceitação. Michael Mills afirma que os estilos clássicos de Hollywood utilizavam a estratégia do *flashback* para passar ao espectador todas as informações necessárias para que ele seguisse e compreendesse melhor a narrativa. Entretanto, o filme *noir* adotou o *flashback* para gerar ambigüidades, enfatizando lacunas narrativas e até mesmo possibilitando narrativas que iludiam o espectador.¹⁰⁹

As seqüências de sonhos e delírios presentes nos filmes *noirs* são marcas da influência do expressionismo alemão. Através dessas cenas, o espectador acessa o inconsciente da personagem, realçando ainda mais o tom subjetivo que o *noir* possui. Podemos citar exemplos clássicos dessas passagens: a cena de *Almas Perversas* na qual seu protagonista, Christopher Cross (Edward G. Robinson), ouve, em um delírio, vozes e risos de sua amante Kitty, a qual assassinou; a seqüência no parque de diversões de *A Dama de Shanghai*, na qual o anti-herói Michael O'Hara (Orson Welles) acorda em uma casa maluca após desmaiar por ter ingerido uma grande dose de pílulas para dor; e praticamente todo o filme *Um retrato de mulher*, que, no fim, acabamos por descobrir que não passou de um sonho de seu protagonista Richard

107 Mattos, 2001, p. 44

108 Silver, 2004, p. 20

Wanley, também interpretado por Edward G. Robinson. Segundo Sklar, os filmes desse estilo “parecem estudos contidos, fechados, umbrosos, de uma paisagem interior da mente e emoção inteiramente novos no extrovertido cinema norte-americano.”¹¹⁰

Outra característica que aumenta a sensação de subjetividade no cinema *noir* é a ampla utilização da câmera subjetiva. O desenvolvimento desse recurso (que permite ao espectador enxergar no ponto de vista da personagem) se deu através de progressos técnicos feitos durante a Segunda Guerra, com o aparecimento de câmeras mais leves, do tipo *Arriflex* ou *Conningham*, que possibilitaram filmagens em posições antes consideradas impossíveis, além de fornecer maior mobilidade.

O estilo visual dos filmes *noirs* é tão antitradicional quanto seus métodos narrativos. A sua maior característica é a iluminação em chave baixa ou escura – *low key lighting* – diretamente oposta à iluminação em chave alta ou brilhante – *high key lighting* – amplamente utilizada pelos estúdios nos anos 30. Nessa iluminação clássica de Hollywood, o cenário é abundantemente iluminado, com poucos contrastes de luz e sombra. Já no estilo *noir*, o cenário é pouco iluminado, produzindo uma constante oposição entre áreas de luz e escuridão, resultando em sombras difusas. Outras estratégias visuais que aparecem repetidamente no cinema *noir* são citadas por Mattos:

ângulos exagerados; primeiríssimos planos; câmera oblíqua; linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física; variações no posicionamento da luz chave (*key light*), atenuante (*fill light*) ou contraluz (*backlight*) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio e ameaça; corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado; filmagem de cenas noturnas realmente de noite (*night-for-night*) tornando o céu mais negro e ameaçador; reflexos no espelho sugerindo o 'outro lado' do personagem ou sublinhando os temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; estranhos pontos luminosos sobre o rosto do herói para injetar-lhe uma aparência sinistra ou de demência; heroínas fotografadas de maneira sedutora.¹¹¹

Segundo Silver e Ursini, os diretores de fotografia do *noir* tinham especial predileção pelos ângulos baixos, que fazem com que as personagens se elevem do chão de uma forma quase expressionista, dando-lhes uma aura dramática e tons simbólicos. Além disso, os ângulos baixos também permitem que o espectador veja os tetos dos cenários interiores,

109 Mills apud Castellan, 2003, p. 47

110 Sklar, 1978, p. 295

111 Mattos, 2001, p. 46

criando uma maior sensação de claustrofobia e paranóia.¹¹²

Outra marca da fotografia *noire* é a acentuada profundidade de campo, que faz com que tanto o fundo do quadro quanto a personagem permaneçam constantemente em foco. Esse efeito é causado pelo uso de lentes grande angulares, que possuem também uma característica de distorção, criando o oposto do efeito de distanciamento das lentes teleobjetivas: “as lentes grande angulares atraem o espectador para dentro do mundo do filme, tornando os acontecimentos emocionais ou dramáticos mais imediatos.”¹¹³

Além dos ângulos inusitados e da acentuada profundidade de campo, a fotografia do cinema *noir* também é marcada pela organização irregular do espaço dentro do quadro: os personagens ficam perdidos na imagem, perturbando e desnortando o espectador. Câmeras alta e baixa são utilizadas, planos de referência são eliminados e muitas vezes o teto e as paredes dos cenários confinam os atores em cena, gerando um clima de repressão e angústia. Também é comum a utilização do “plano dentro do plano”, através de janelas e espelhos que “enquadram” os personagens. A montagem dos filmes é tão desnortadora quanto a fotografia, opondo mudanças de planos radicais, como o corte do primeiríssimo plano para o plano em câmera alta.

A quase totalidade das produções *noires* são ambientadas na grande cidade americana, que pode ser recriada em estúdio ou filmada em locação. A metrópole é o local ideal para a ação do *noir*, “com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva, onde a morte e a violência podem irromper a cada instante.”¹¹⁴ Cenários como boates e restaurantes (ordinários ou de primeira classe); quartos de hotéis; prédios de apartamento e escritórios; mansões de luxo; delegacias e suas salas de interrogatório; fábricas; portos; armazéns abandonados e estações ferroviárias aparecem com repetição. Também é comum a filmagem de cenas em locações surreais e exóticas, como o aquário, o teatro chinês e o parque de diversões de *A Dama de Shanghai*. Assim como a ambientação, existem também decorações, figurinos e acessórios característicos do *noir*, como as casas com cortinas e venezianas produzindo sombras listradas no interior do ambiente; chapéus com aba; capas de chuva; gabardines; cigarros; piteiras e *drinks*. Charles Highman e Joel Greenberg descrevem o

112 Silver, 2004, p. 16

113 Mattos, 2001, p. 17

114 Idem, *Ibidem*, p. 42

universo *noir* como

um mundo onde é sempre noite, sempre nebuloso ou molhado, repleto de disparos de armas e choros, onde os homens usam as abas dos seus chapéus viradas para baixo e as mulheres aparecem ameaçadoras nos seus casacos de pele, com as armas empurradas para o fundo dos bolsos.¹¹⁵

A *moral dos ressentidos* é ressaltada no cinema *noir* pela estrutura narrativa, pois ela destaca a subjetividade da personagem. Ao ouvirmos o relato do narrador através da *voz over*, ficamos cientes do arrependimento que ele está sentindo por ter cometido um crime ou se envolvido com a mulher fatal. Esse arrependimento serve de lição de moral para os espectadores, incitando-os a não cometer os mesmos erros. No início de *Pacto de Sangue*, Walter Neff (Fred MacMurray) inicia a gravação de sua confissão de assassinato (que funciona também como narração do filme) alegando: “Matei-o. Matei-o por dinheiro e por uma mulher. Não fiquei com o dinheiro e não fiquei com a mulher. Bonito, não?”¹¹⁶ Já Michael O'Hara (Orson Welles) demonstra seu arrependimento no começo de *A Dama de Shanghai*: “Se eu soubesse onde eu iria parar, eu nunca teria deixado nada começar. Isso se eu estivesse com minha cabeça no lugar. Mas uma vez que a vi... Uma vez que a vi, eu não estava com a minha cabeça no lugar por algum tempo.”¹¹⁷

Também o clima de claustrofobia, enclausuramento e repressão presente na fotografia *noire* através de ângulos inusitados e composições antitradicionais serve para demonstrar a angústia de se viver em uma sociedade repressora e moralista, como afirmamos no primeiro capítulo do trabalho.

115 “A world where it is always night, always foggy or wet, filled with gunshots and sobs, where men wear turned down brims on their hats and women loom in fur coats, guns thrust deep into pockets.” (Highman, 1970, p. 20. Trad. da autora)

116 *Pacto de Sangue*, 1944

117 *A Dama de Shanghai*, 1947

4 A DAMA DE SHANGHAI – ANÁLISE DO FILME

A Dama de Shanghai foi o quarto longa-metragem dirigido por Orson Welles e é uma adaptação do romance policial *If I die before I wake*, escrito por Sherwood King em 1938. Apesar de o livro ser considerado fraco por muitos críticos, Welles empenhou-se em mudar o tom da narrativa, resultando em algo totalmente diferente do original. O filme não traz tantas inovações técnicas quanto a obra mais célebre do diretor, *Cidadão Kane* (1941), entretanto ele ficou marcado por seus personagens, sua inventividade e seu simbolismo moral.¹¹⁸ Mattos afirma que, apesar de *A Dama de Shanghai* ser um filme *noir* no sentido mais completo do termo, “as concepções arrojadas e a personalidade exuberante do diretor se impuseram e ele se transformou em um filme de Orson Welles”¹¹⁹.

A produção conta a aventura do marinheiro irlandês Michael O'Hara, interpretado pelo próprio Welles, que, andando pelo Central Park à noite, conhece uma mulher misteriosa, Elsa Bannister (Rita Hayworth), e, minutos depois, a socorre de um assalto. Elsa oferece a Michael um trabalho de contramestre no iate de seu marido, para acompanhá-los em um cruzeiro até o México, porém ele recusa a oferta. Ela convence seu marido, o famoso advogado criminal Arthur Bannister (Everett Sloane), a procurar Michael e fazê-lo aceitar o emprego. O'Hara acaba aceitando a proposta motivado por seu interesse pela mulher. Durante a viagem, os dois se apaixonam e Michael conhece o advogado sócio de Bannister, George Grisby (Glenn Anders). Grisby faz uma proposta inusitada a Michael: ele lhe dará cinco mil dólares se o marinheiro confessar que o assassinou. O advogado explica que deseja fingir sua morte para poder fugir para uma ilha distante com o dinheiro do seguro, e como não existirá um cadáver, O'Hara não poderá ser condenado. O marinheiro aceita a proposta, planejando fugir com Elsa e com o dinheiro que Grisby lhe dará. Na noite do falso assassinato, Grisby mata Sidney Broome (Ted de Corsia), um detetive contratado por Arthur para vigiar sua mulher, pois Broome havia descoberto que na verdade Grisby planejava matar Bannister para ficar com o

118 Bochi, 2006, p. 53

119 Mattos, 2001, p. 99

seguro que receberia como sócio, incriminando O'Hara pelo acontecido. Antes de morrer, o detetive avisa Michael da armadilha na qual ele caiu. O marinheiro corre para o escritório de Bannister, pretendendo avisá-lo do perigo que corria, porém é recebido por um grupo de policiais e fica sabendo que Grisby havia sido morto e Bannister não. Como havia escrito uma carta confessando o assassinato de Grisby, Michael é acusado do crime e vai à julgamento. Arthur defende O'Hara, mas não tem a intenção de salvá-lo da pena de morte, pois está ciente de seu relacionamento com Elsa. Pouco antes de ser proferida a decisão, Michael consegue fugir do tribunal, fingindo tentar suicidar-se ingerindo uma grande quantidade de barbitúricos. Ele vai se esconder em um teatro do bairro chinês, e é seguido por Elsa. Enquanto policiais vasculham o local à sua procura, Michael encontra uma arma na bolsa de Elsa, descobrindo que foi ela quem havia matado Grisby. Após acusá-la do crime, ele perde os sentidos devido aos barbitúricos e é levado pelos capangas de Elsa a um parque de diversões deserto. O'Hara acorda na “casa maluca” do local e, depois de passar por várias rampas e obstáculos em uma seqüência tipicamente expressionista, encontra Elsa e os dois entram na “sala dos espelhos”. A mulher confessa que havia planejado com Grisby a morte do seu marido, para que os dois pudessem dividir o seguro, porém teve que matar seu cúmplice pois ele havia perdido a cabeça e matado Broome, podendo denunciá-la quando interrogado pela polícia. Bannister aparece na sala e conta que escreveu uma carta ao promotor público contando que Elsa havia matado Grisby e planejado a sua morte, inocentando assim o marinheiro. Marido e mulher disparam um contra o outro e os dois acabam morrendo. O'Hara deixa o local pensando no futuro e o filme acaba.

Mattos afirma que

com seu gênio artístico, Welles fez de um enredo policial comum algo de especial sabor, integrando-o nas suas reflexões sobre aparência e verdade e sobre a busca desesperada do poder e da riqueza, temas abordados também nas suas obras-primas, *Cidadão Kane* e *A marca da maldade*, e dando-lhe um ritmo e uma plástica esteticamente ricos.¹²⁰

Highman e Greenberg concluíram que o filme é

Shakespeariano na complexidade de sua resposta a uma sociedade maligna. Rita Hayworth, *sex symbol* dos anos 40, é chamada a interpretar um inseto carnívoro mortal, Elsa Bannister; seu marido, Arthur Bannister, o grande advogado criminal, é, como interpretado por Everett Sloane, um monstro impotente e aleijado, cujas

120 Mattos, 2001, p. 101

pálpebras são como as de uma cobra. [...] Fisicamente, o filme é a obra de Welles que tem maior poder de atração [...] O amor de Welles pela luxúria, pelo relaxamento e pelo prazer aparecem através do amargo comentário social e o mostram essencialmente como um poeta da carne. [...] De um filme carregado de detalhes, barroco e suntuoso, pode-se extrair uma variedade de cenas memoráveis.¹²¹

4.1 Orson Welles e *A Dama de Shanghai*

George Orson Welles nasceu em Kenosha, Wisconsin, em 6 de maio de 1915. Sua reputação como cineasta provém do grande sucesso de crítica de seu filme de estréia, que se transformou em um marco cinematográfico, *Cidadão Kane*, de 1941. *Kane* obteve tamanho reconhecimento por, entre outros motivos, inovar a estética e a narrativa do cinema com técnicas até então raras na produção cinematográfica, tais como angulações de câmera inusitadas, exploração do campo e contra-campo, utilização de narrativa não-linear e sofisticação na montagem. O filme também chamou a atenção por ser inspirado na história do magnata de comunicação William Randolph Hearst, que tentou impedir o lançamento da obra, fazendo com que ele fosse adiado em vários meses. Além disso, Orson Welles atuou como diretor, co-roteirista, ator e produtor do filme, tendo liberdade para realizá-lo e finalizá-lo de acordo com sua idéia original. Segundo Silver e Ursini, *Cidadão Kane* “é uma reconhecida influência seminal do *noir* devido à sua inovação visual e às caracterizações corrosivas e até mesmo aos diálogos estilizados”¹²².

Apesar de ser reconhecido por sua carreira cinematográfica, as raízes artísticas de Welles estão no teatro, notadas no seu interesse por adaptações de obras literárias (os clássicos Shakespearianos *Macbeth* e *Otelo* foram transpostos para a tela por Welles, em 1948 e 1952 respectivamente, assim como *Don Quixote*, que nunca chegou a ser concluído), diálogos sofisticados e encenações expressionistas. Ele atuou nos palcos da Irlanda e de Nova York no início dos anos 30, e rapidamente começou a assumir também funções de roteirista, diretor e produtor. Ao lado de John Houseman, ele montou sua própria empresa teatral, The Mercury Theater, que comandava um programa semanal na rádio CBS, o *The Mercury on The Air*. No programa, Welles conduzia a representação de clássicos da literatura.

121 “Shakespearian in the complexity of its response to an evil society. Rita Hayworth, sex symbol of the Forties, is made to play a deadly preying mantis, Elsa Bannister; her husband, Arthur Bannister, the great criminal lawyer, is, as interpreted by Everett Sloane, an impotent and crippled monster whose eyelids are like the freckled hoods of a snake's. [...] Physically, the film is Welles's most mesmerising achievement. [...] Welles's love of luxury, of relaxation and pleasure, flash through the bitter social comment and show him to be essentially a poet of the flesh. [...] From a film loaded with detail, baroque and sumptuous, one can pick out a handful of memorable scenes.” (Highman, 1970, p. 30. Trad. da autora)

Um dos episódios mais famosos envolvendo o diretor foi quando ele escolheu a obra de ficção científica *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Welles, para representar no seu programa. Para acrescentar mais realismo a história narrada, Orson Welles resolveu atualizar os acontecimentos do livro e situá-los em diferentes pontos dos Estados Unidos. O resultado foi a criação de um verdadeiro estado de caos no país: os ouvintes da rádio acreditaram que realmente estava acontecendo uma invasão marciana na Terra, reagindo das mais diferentes formas. Uns fugiram para o campo, outros para a cidade, pessoas procuravam padres para fazer a confissão e os hospitais e centros psiquiátricos lotaram. Esse episódio deu notoriedade a Welles, rendendo seu primeiro contrato com um estúdio cinematográfico, a RKO, que viria a realizar *Cidadão Kane*.

Quando Orson Welles começou as filmagens de *A Dama de Shanghai*, em 1946, estava com sua carreira em declínio em Hollywood, devido ao fracasso comercial de seu segundo filme, *Soberba* (1942), e ao seu rompimento com a RKO por ser considerado muito dispendioso. Devido ao sucesso comercial de *O Estranho* (1946), produzido pela International Pictures, ele conseguiu um contrato com a Columbia para dirigir, produzir e atuar em *A Dama de Shanghai*. Na época, Welles estava casado com a maior estrela do estúdio, Rita Hayworth, que foi quem arranhou seu contrato com a Columbia. Os dois haviam se casado em setembro de 1943 e vivido uma relação tempestuosa e cheia de reconciliações, até o divórcio pronunciado em novembro de 1947. Segundo André Bazin

tudo indica que *A Dama de Shanghai* foi fruto de uma dessas reconciliações. Rita Hayworth, estrela da Columbia, insistiu para que a direção de seu próximo filme fosse entregue ao marido. Os diretores da empresa julgaram possivelmente ter tomado todas as garantias contra os caprichos de Welles ao optarem por um romance policial de tipo mais comercial, de Sherwood King, para o qual Welles escreveu uma adaptação de meras quinze páginas.¹²³

A preparação do filme foi muito comentada pela imprensa, principalmente o que se relacionava à sua estrela principal, Rita Hayworth. Seus cabelos foram cortados e tingidos na frente dos jornalistas, revelando ao mundo, segundo Welles, uma Rita Hayworth até então desconhecida. A equipe de *A Dama de Shanghai* ficou vários meses no México rodando o filme, e muito dinheiro foi gasto com a construção de locações e com o aluguel do iate no qual a produção foi realizada, o famoso *Zaca*, pertencente ao ator Errol Flynn. Segundo

Bazin, isso fez com que essa “pequena-produção” em preto-e-branco custasse tão caro à Columbia quanto uma superprodução em technicolor¹²⁴. De fato, o custo final do filme foi de 2 milhões de dólares.

Apesar da grande quantia investida, a versão final de Welles para o filme não agradou nem um pouco Harry Cohn, então diretor da Columbia. Cohn ficou extremamente preocupado com a complexa e bizarra trama apresentada, além da forma pouco convencional com que Hayworth havia sido fotografada. Ao invés dos *closes* da esposa com luz suave, atenuado pelas contraluzes, Welles havia fotografado a mulher, assim como todo o resto do filme, com total nitidez e foco pronunciado. Para aliviar esse problema, os *closes* de Hayworth foram refeitos por Welles de acordo com os desejos do presidente do estúdio.

Para tornar a história do filme mais simples e menos cansativa (a versão inicial de Welles tinha 155 minutos), Cohn solicitou a produtora executiva da Columbia, Virginia Van Upp, e a montadora Viola Lawrence que acelerassem o ritmo em várias seqüências (inclusive nas célebres passagens da “sala dos espelhos”, da “casa maluca” e do teatro chinês) e cortassem várias outras. O resultado final foi uma película com pouco mais da metade do tempo da versão do diretor, 87 minutos, e que diferia em muitos aspectos da idéia original de Welles, principalmente no que se referia à trilha sonora, que, segundo ele, era óbvia e repetitiva. Em um relatório de nove páginas escrito pelo diretor após ter assistido à versão final de seu filme feita pelo estúdio, ele afirma que “se o laboratório tivesse arranhado todos os negativos com iniciais e números de telefone, eu não teria ficado mais insatisfeito com o resultado”¹²⁵.

Como era de se esperar, o filme foi mal nos testes de audiência e sua estréia foi adiada pela Columbia por 15 meses. Em 1948, *A Dama de Shanghai* finalmente chega aos cinemas e é um fracasso comercial, tendo um impacto muito negativo na carreira de Welles, que só viria a produzir outro filme financiado por um grande estúdio dez anos depois, com seu clássico *A Marca da Maldade*. Entretanto, a produção teve uma boa acolhida na Europa e chegou a ser reconhecida como um clássico a partir da década de 60, quando uma nova geração de diretores americanos foi influenciada pelo cinema *noir*, tais como Roman Polanski, Francis

123 Bazin apud Bochi, 2006, p. 54

124 Bazin apud Bochi, 2006, p. 55

125 Welles apud Bogdanovich, 1995, p. 251

Ford Coppola e Martin Scorsese.

4.2 A Moral dos Ressentidos em *A Dama de Shanghai*

4.2.1 A Moral dos Ressentidos nos Personagens de *A Dama de Shanghai*

A história de *A Dama de Shanghai*, é, assim como a maioria dos filmes *noirs*, narrada em primeira pessoa por seu protagonista, o marinheiro irlandês Michael O'Hara. A personagem de O'Hara se enquadra na categoria de “vítima” que vimos no segundo capítulo do trabalho: se deixou enganar pela mulher fatal e foi culpado por um crime que não cometeu. Ao contrário dos protagonistas de muitos filmes desse estilo, O'Hara não é um *tough guy* com controle de seus atos, “mas sim um inocente romântico, mero instrumento de Elsa. [...] Compelido por sua ingenuidade, envolve-se nas maquinações sórdidas daquele grupo de pessoas.”¹²⁶ Segundo o próprio Orson Welles, O'Hara “era um desses pobres infelizes que gosta de ficar vendo o sol nascer e recitar poesia.”¹²⁷

A nacionalidade estrangeira do protagonista indica que ele não compartilha dos mesmos valores dos outros personagens. De fato, a filosofia de Michael é expressamente contrária ao *american way of life*. Ele repudia com orgulho a visão capitalista e é, sobretudo, um romântico idealista, que nas horas vagas escreve um livro. A oposição entre o pensamento anti-materialista de Michael e o pensamento pragmático de Arthur Bannister fica clara nesse diálogo, que acontece a bordo do iate do advogado:

- E quanto ao dinheiro?
- Eu não ligo para isso.
- Dinheiro não lhe interessa. Você é financeiramente independente?
- Eu sou independente.
- Do dinheiro? Antes de você começar aquele livro, é melhor que aprenda uma coisa. Você viajou demais pelo mundo para descobrir alguma coisa sobre ele.
- Bem, senhor, eu sempre achei estar falido muito salutar.
- Dinheiro não pode lhe trazer saúde e felicidade, etcetera, não é isso? Sem dinheiro eu estaria deitado imóvel em um hospital público. Olhe para este iate. Ele já pertenceu a Jules Bachrach, que me baniou de seu clube porque minha mãe era uma grega de Manchester. Eu lhe processei por perjúrio. Ele morreu falido e aqui estou eu. Cada um tem a sua própria idéia de felicidade, mas dinheiro é o que todos nós temos em comum.¹²⁸

126 Mattos, 2001, p. 101

127 Welles apud Bogdanovich, 1995, p. 247

128 *A Dama de Shanghai*, 1947

Apesar de Michael tentar transmitir uma imagem de herói e de *tough guy* – por exemplo, salvando Elsa dos assaltantes ou afirmando que matara um homem na Espanha –, através da narração ficamos sabendo que no final de sua aventura ele descobre toda sua ingenuidade e inocência originais. Em inúmeras falas a personagem de Welles se auto-intitula como sendo um “bobo”, um “tolo”, um “estúpido” que não conseguiu enxergar o perigo da situação na qual se envolvera. Quando Bannister o procura para oferecer emprego, ele recusa o convite e em uma atitude esnobe faz com que o advogado pague bebida para seus amigos. Entretanto, quando o advogado desmaia por causa do álcool, Michael se vê obrigado a levá-lo de volta para seu iate, em uma ação altruísta que depois se arrependeria de ter tomado. Através de seu relato para o espectador, o protagonista evidencia toda a sua inocência original: “Eu disse a mim mesmo que não poderia deixar um homem desamparado largado inconsciente em um bar. Bom, era eu quem estava inconsciente, e ele estava exatamente tão desamparado quanto uma cascavel adormecida.”¹²⁹ Ann Kaplan afirma que o efeito da narração de O'Hara em primeira pessoa

sempre rebaixa sua capacidade de ser de fato o herói que o filme exige. Desacreditando, desde o começo, o mecanismo do herói de cinema, ela faz piada dizendo que só era capaz de 'banciar o herói' no parque porque seus oponentes eram amadores. [...] O'Hara está relatando a narrativa depois de ela ter acontecido e é, constantemente, sarcástico sobre suas antigas ilusões, alertando o espectador para que não acredite em aparências. O'Hara é na verdade um tipo de Otelo, confiante demais e honesto demais para imaginar a profundidade das trapaças de que os outros podiam ser capazes.¹³⁰

Devido à sua humildade, seu senso de justiça e seu altruísmo, Michael encarna o protótipo ideal da *moral dos ressentidos*. Segundo Nietzsche, as três palavras mágicas desse ideal seriam *pobreza*, *humildade* e *castidade*. No final do filme, Michael terá absorvido essas três qualidades. A *pobreza*, como pudemos perceber, sempre foi uma qualidade seguida pelo marinheiro, que não via benefícios no dinheiro nem tinha ambições de atingir a riqueza material. A *humildade* foi absorvida por Michael quando ele percebeu o quão ingênuo e facilmente manipulável era, reconhecendo, através da narração, que havia agido como um tolo. E, finalmente, podemos afirmar que a *castidade* também se transformou em uma característica de Michael, porque, após sua aventura, ele aprendeu que devemos dominar nossos desejos e instintos, pois ao contrário, envolvendo-se com uma mulher, poderemos arranjar problemas e correr perigo. Além disso, o desejo que Michael sentira era pela imagem

129 *A Dama de Shanghai*, 1947

130 Kaplan, 1995, p. 108

idealizada de Elsa construída por ele, e não pelo que ela era na realidade. Essa imagem é destruída quando O'Hara descobre que foi Elsa que havia matado Grisby, o que o permite deixá-la agonizando no parque de diversões e sair sem sentir remorso. A princípio essa atitude pode parecer perversa e vingativa, porém Elsa é retratada de tal forma no final do filme que a sensação que temos é a de que uma mulher tão perversa e dissimulada como ela realmente mereça esse castigo. Highman e Greenberg afirmam que

somente Michael, interpretado pelo próprio Welles, o marinheiro envolvido com uma acusação de homicídio por causa de seu amor por Elsa, é visto como decente e livre. No final do filme, quando Elsa e seu marido atiram um no outro até a morte na sala de espelhos, Michael caminha para uma plataforma reluzente ao sol matinal, libertado de uma civilização maligna para a limpa vida do mar.¹³¹

A caracterização da personagem de Orson Welles é, assim como a de todos os outros personagens do filme, exagerada e inverossímil: Michael O'Hara parece ingênuo demais, romântico demais, seu sotaque é muito acentuado e sua força física, absurda. Na fotografia do filme, ele aparece sempre subordinado à imagem de Elsa – seu rosto é encoberto enquanto o dela é reluzente (fig. 1), ela aparece em locais mais elevados (fig. 2) e ele tem freqüentemente o olhar fixo na mulher (fig. 3).



Figura 1



Figura 2



Figura 3

A personagem de Rita Hayworth permanece ambígua durante a maior parte do filme, revelando sua real natureza somente nos últimos minutos. De fato, como afirma Mattos, “Elsa é uma mulher perfeitamente enigmática, de rosto sempre sereno”¹³², não nos deixando distinguir suas reais intenções nem compreender inteiramente qual era seu plano. Ela é uma *femme fatale* característica: é egoísta, dissimulada, ambiciosa, independente, manipuladora, e utiliza-se de sua sexualidade para tirar proveito dos homens. Logo nos primeiros minutos de

131 “Only Michael, played by Welles himself, the sailor trapped into a charge of murder by his love of Elsa, is made to seem decent and free. At the end of the film, when Elsa and her husband shoot each other to death in a hall of mirrors, Michael walks across a wharf sparkling with early mornig sunlight, released form an evil civilisation to the clean life of the sea.” (Highman, 1970, p. 30. Trad. da autora)

filme, podemos perceber algumas qualidades da personagem: o assalto no Central Park não a perturba nem um pouco, demonstrando sua frieza. Além disso, ela afirma ter trabalhado em Shanghai, uma cidade onde “você precisa mais do que sorte”, mostrando saber tomar conta de si mesma. Na garagem, ela pergunta se Michael gostaria de trabalhar como marinheiro para ela, e não para seu marido, o dono do iate. Mas apesar de todos esses indícios de que Elsa é uma mulher independente e dominadora, sua dissimulação e a atração que ela exerce sobre Michael não permitem que o protagonista perceba que ela é uma mulher fatal. Jean-Claude Allais comenta que:

por longo tempo, o espectador não percebe a abominável realidade que se esconde sob a aparência divina de Rita. Loura, magnífica, escultural, ela continua a encarnar o ideal baseado sobretudo na fascinação física que exerce. Sua beleza coloca-a acima de qualquer suspeita. Ela é Rosalind. É inocência e pureza. Rainha de um universo desconhecido [...], é certamente uma deusa, que meramente ocupa, por um breve momento, um corpo terreno, permanecendo inacessível.¹³³

Porém não é somente sobre Michael que Elsa exerce seu encanto. De fato, ela utiliza de seu poder de sedução para manipular uma série de pessoas e assim atingir seus próprios interesses. Casou-se com Arthur Bannister por pura conveniência e planejou sua morte para que pudesse ficar com a herança. Embora o advogado esteja ciente de que sua mulher não o ama e quer somente seu dinheiro, isso não diminuí o fascínio que sente por ela, tentando agradá-la de qualquer forma: seja indo atrás de Michael para convencê-lo a trabalhar no iate; seja dando um pic-nic de proporções gigantescas; ou ainda mesmo defendendo o amante de sua mulher no julgamento (apesar de se sentir aliviado por perder o caso). Elsa também tem uma ação de certa forma hipnótica sobre Grisby, que vive a observá-la através de sua luneta (fig. 4). Apesar de os dois personagens não interagirem muito em cena, ficamos sabendo que eles se uniram em segredo para matar Bannister. A personagem de Rita Hayworth ainda conseguiu enganar Broome, o detetive contratado para observá-la, que descobriu o plano de Grisby mas não descobriu que ela estava envolvida nele. Até a empregada do iate, Bessie, é iludida por Elsa, considerando-a uma “pobrezinha”, que precisa da ajuda de Michael.

132 Mattos, 2001, p. 100

133 Allais apud Kaplan, 1995, p. 98



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Elsa significava para Michael o pecado e a libertação dos instintos e desejos, e por isso, segundo a *moral dos ressentidos*, teve que ser destruída. Ela era materialista, gananciosa e egoísta, tendo uma visão contrária a essa moral. Na cena da “sala dos espelhos” – uma passagem simbolista típica de Orson Welles –, junto com Elsa também morrem todas as imagens (fig.5) que ela representava para as diferentes pessoas da trama. Podemos perceber uma grande diferença no pensamento de Elsa e de Michael. Enquanto ele, como vimos, é sonhador e não dá valor ao dinheiro, ela demonstra claramente, desde o início, uma visão mais materialista, afirmando que precisa de dinheiro para sobreviver. Essa diferença pode ser vista em vários diálogos entre os dois: quando Michael pergunta se dinheiro é mesmo tão importante, ela responde: “querido, você não sabe nada sobre o mundo”¹³⁴; em outra passagem, Elsa afirma: “tudo é mal, Michael, tudo. Não se pode fugir nem lutar, temos que contornar, fazer acordos e nos render. Você é um tolo sonhador, é grande e forte mas não sabe cuidar de si mesmo, como poderia cuidar de mim?”¹³⁵ O próprio Michael afirma sua inocência, antes mesmo de descobrir a traição de Elsa, na cena do aquário, quando admite: “sou um tolo, um tolo por escolha própria, e é o pior tipo, sabe?”¹³⁶

Devemos ressaltar que, na época, Rita Hayworth era uma das grandes estrelas do cinema americano e a maior estrela da Columbia Pictures. Orson Welles mudou essa imagem ao cortar seus longos cabelos ruivos (fig. 6) e ao fazê-la interpretar uma *femme fatale* maligna e destruidora. Se é bem verdade que em algumas passagens ela aparece como uma verdadeira diva Hollywoodiana – como quando ela canta *Please don't kiss me* (fig. 7) no deck do barco, quando mergulha no mar em trajes de banho (fig. 8) ou em seus inúmeros *closes* (fig. 9) inseridos a mando da produção do filme – o resultado final da obra mostra a destruição da imagem de *pin up* com a qual o público estava acostumado.

134 *A Dama de Shanghai*, 1947

135 *Idem*

136 *Idem*



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Segundo Highman e Greenberg:

o tema da mulher fatal é trabalhado com um detalhismo brilhante; o falso *sex symbol* que sorria dos outdoors ao longo das estradas americanas e brilhava nas audiências da época é desnudado, enquanto o marido vira um símbolo não menos impressionante do castrado homem americano.¹³⁷

Maurice Bessy concorda, afirmando que “com inaudita violência, Welles desmistifica a mulher de que Rita Hayworth era justamente o símbolo. Sob a imagem ideal que o cinema fizera dela, denuncia um monstro, uma devoradora de homens, uma louva-a-Deus.”¹³⁸ Esse “monstro”, segundo a *moral dos ressentidos*, deve ser punido por incitar nos homens o desejo sexual e levá-los para o lado do crime. Um detalhe do filme que pode fazer analogia ao poder destruidor de Elsa é o nome do barco no qual parte da ação acontece: *Le Circe*. Circe é uma deusa grega, famosa por sua aptidão para a feitiçaria. Ela morava em uma ilha, dentro de um castelo cercado por lobos e leões, que na verdade eram homens que ela havia enfeitiçado e transformado em animais. Crê-se que essa ilha ficaria onde hoje é o monte Circeu, na costa sudoeste da Itália. Circe era identificada como “deusa da morte horrenda e terrível” e era associada aos falcões, pois, assim como eles, ela circundava suas vítimas para depois enfeitiçá-las. O grito do falcão - “circ-circ” - é considerado a canção mágica dessa deusa. Ela era ainda tida como a regente da lua nova, do amor físico, da feitiçaria, dos encantamentos, dos sonhos precognitivos, das maldições, das vinganças, da magia negra, da bruxaria e dos caldeirões. Com o auxílio de sua varinha e de suas poções, ervas e feitiços, ela transformava homens em animais, fazia florestas se moverem e o dia virar noite.¹³⁹ Tão forte quanto o poder de Circe é o poder de Elsa, que enfeitiça e manipula todos que estão à sua volta. Welles

137 “The Fatal Woman theme is reworked in brilliant detail; the fake sex symbol that beamed down from the hoardings along American highways and glittered from the period's front-of-house is stripped bare, while the husband becomes a no less striking symbol of the emasculated American male.” (Highman, 1970, p. 30. Trad. da autora)

138 Bessy, 1965, p. 74

139 Segundo artigo disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Circe>

faz essa conexão quando mostra primeiramente uma imagem do barco com o nome visível (fig. 10) e logo depois corta para uma imagem de Elsa mergulhando (fig 11).



Figura 10



Figura 11



Figura 12

A figura de Elsa é tratada com especial destaque durante o filme. Seu rosto está sempre iluminado e sereno (fig. 12), seu olhar está sempre distante. De fato, nas cenas que divide com outros personagens, ela está freqüentemente deslocada (fig. 13), posicionada em um canto ou em um local elevado, chamando a atenção para si. Seu figurino é discreto porém muito luxuoso – muitas vezes ela utiliza trajes brancos (fig. 14 e 15), que a deixam com uma imagem casta e angelical, ou roupas masculinas (fig. 16), que evidenciam sua força e poder –, e sua elegância contrasta com as figuras viscosas e perturbantes de Bannister (fig. 17) e Grisby (fig. 18), que a fazem parecer às vezes até celestial.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

O mundo representado pelos advogados associados é feio, cruel, doentio e deformado.

Bannister é ressentido devido a suas pernas aleijadas e, como parece incapaz de satisfazer Elsa sexualmente, contratou um detetive para assegurar que ela lhe permaneça fiel. A figura do homem aleijado, doente ou muito mais velho é recorrente no cinema *noir*; ela aparece também em *À Beira do Abismo* (1946) e *Pacto de Sangue*. Segundo Sylvia Harvey “a presença de maridos que andam de muletas ou cadeiras-de-rodas sugere que a impotência é de alguma forma um componente normal do casamento”¹⁴⁰. Porém, a paralisia das pernas de Arthur Bannister também representa a paralisia da própria relação dele com Elsa, que não possui romantismo, amor, afeição, nem sexo. Já que não pode satisfazê-la nem conquistá-la, Bannister sente um certo prazer sádico ao tratar sua mulher com desprezo, chamando-a ironicamente de *lover* e frustrando a relação dela com O'Hara. Apesar desse tratamento doentio, a devoção que Bannister nutre por Elsa fica evidente em vários momentos do filme. Até mesmo no final, quando vai matá-la na “sala dos espelhos”, ele afirma “eu estou mirando em você, *lover*. Mas, é claro, matar você é matar a mim mesmo. É a mesma coisa. Mas, você sabe, eu estou cansado de nós dois”¹⁴¹. O significado dessa fala é acentuado pela ambientação da cena na “sala dos espelhos”: Bannister atira na sua mulher e também na sua própria imagem refletida (fig. 19).



Figura 19



Figura 20



Figura 21

A paralisia das pernas de Bannister é mostrada com bastante realce durante o filme. Na primeira cena na qual o advogado aparece, avistamos suas muletas e pernas antes mesmo de seu rosto (fig. 20), o mesmo acontece quando ele entra na “sala dos espelhos” no final do filme (fig. 21). O personagem parece sempre seguro de si e ciente do que está acontecendo. Quando Broome vai lhe avisar do plano de Grisby, ele afirma: “Eu vou ser assassinado, não é isso? Eu vou ser morto. Bem, Sid, você acha que eu não sei disso? De tudo sobre isso? Agora

140 “The presence of husbands on crutches or in wheelchairs suggests that impotence is somehow a normal component of the married state.” (Harvey apud Blaser, 1999b. Trad. da autora)

141 *A Dama de Shanghai*, 1947

me deixe em paz, eu quero me divertir.”¹⁴² Afirma ainda, durante a passagem do pic-nic, que não se importa se Michael está apaixonado por Elsa: “Sabe, George, você é um idiota. Você tem que perceber que eu não me importo nem um pouco se Michael está apaixonado pela minha mulher. Ele é jovem, ela é jovem. Ele é forte, ela é bonita.”¹⁴³

A profissão de Bannister e Grisby não foi escolhida ao acaso. Welles tinha aversão a essa categoria – “queria fazer vinte filmes gozando da cara dos advogados”¹⁴⁴ ele afirmou certa vez – e isso fica bem claro ao longo do filme: Bannister ganhou seu iate ao processar outro homem por perjúrio; Grisby convence Michael que os dois vão burlar a lei fingindo o seu assassinato (“De acordo com a lei, eu estou morto se você disser que me matou, mas você não é um assassino a não ser que eu esteja morto. Bobo, não é?”¹⁴⁵ ele comenta); Bannister afirma que um bom advogado se sentiria lisonjeado ao ser chamado de tubarão; e toda a seqüência do julgamento é um grande arremedo do poder judiciário.

Grisby é uma figura tão doentia quanto seu sócio Bannister. Ele está sempre molhado de suor (fig. 22) e o tom de voz empregado pelo ator Glenn Anders confere à personagem uma expressão excêntrica e psicótica, acentuada pelos frequentes *closes* (fig. 23) que fecham seu rosto. Grisby é um *voyeur* arquetípico, ele adora observar secretamente os outros – principalmente Elsa – através de sua luneta. Muitas vezes, o espectador é colocado na sua posição (fig. 24) e também enxerga o mundo como um *voyeur*.



Figura 22



Figura 23



Figura 24

A essência de Elsa, Bannister e Grisby é revelada por Welles em uma analogia: a história dos tubarões que seu personagem, O'Hara, conta durante o pic-nic. Ele fala que uma vez, quando estava na costa do Brasil, viu o mar preto de sangue. Ele e alguns companheiros

142 *A Dama de Shanghai*, 1947

143 *Idem*

144 Welles apud Bogdanovich, 1995, p. 253

estavam pescando e ele pegou um tubarão. Os outros animais do bando ficaram tão loucos ao sentir o cheiro de sangue que começaram a devorar uns aos outros, até que nenhum tubarão sobrevivesse. Assim como os tubarões, Elsa, Bannister e Grisby acabaram por pagar com suas vidas pela ganância, ambição e vontade de poder que sentiam. Esses personagens foram punidos pois iam contra a *moral dos ressentidos*, que, como vimos, prega a *humildade*, a *pobreza* e a *castidade*. Como o filme mostra, nenhum deles é humilde nem pobre, e foi justamente por causa da ganância que os três acabaram morrendo. Além disso, a castidade também não era característica desses personagens: Elsa utilizou-se de sua sexualidade para atrair Michael; Grisby era um *voyeur* e demonstra claramente que sente desejo pela mulher de seu sócio; e Bannister, apesar de não poder satisfazer seus impulsos sexuais, alivia seu desejo através da maneira sádica e manipuladora com a qual trata sua esposa.

Outro personagem relevante do filme é Sidney Broome, o detetive especializado em divórcios contratado por Bannister para vigiar Elsa. Assim como Grisby e o casal Bannister, Broome também é controlador e mal intencionado. Quando descobre o plano que Grisby montou para assassinar seu sócio e colocar a culpa em Michael, ele tenta conseguir dinheiro com essa informação. Ao invés de concordar com a chantagem de Broome, Grisby o mata. Assim, dos cinco personagens principais de *A Dama de Shaghai* (Michael O'Hara, Elsa Bannister, Arthur Bannister, Geroge Grisby e Sidney Broome) somente Michael sobrevive no final, pois foi o único que não se deixou dominar pela ganância e pelo dinheiro. Além disso, no final de sua aventura ele também percebe que não devemos nos deixar enganar pelas aparências e nem seguir nossos instintos e desejos.

4.2.2 A *Moral dos Ressentidos* na Estética e na Estrutura Narrativa de *A Dama de Shanghai*

Como vimos anteriormente, *A Dama de Shanghai* é considerado pela maioria dos críticos como um filme *noir* puro, seja por sua estética, seja por seu enredo e estrutura narrativa. Podemos encontrar diversas características *noires* na fotografia da produção, que, acrescentadas ao estilo de Orson Welles, resultaram em imagens que expressam com preciosidade o clima de tensão e angústia vivenciado durante o filme. Essa tensão começa no momento que Michael O'Hara aceita o emprego no iate de Bannister (em uma seqüência de ritmo acelerado na qual ele se pergunta o que está fazendo naquele local) e só acaba na última

cena do filme, quando o protagonista sai do parque de diversões e caminha em direção ao mar, liberto daquele pesadelo de crimes e traições. A influência da estética *noire* é vista sobretudo na disposição irregular (fig. 25) dos personagens e objetos em cena; nos ângulos inusitados (fig. 26), que acentuam o sentimento de repressão e claustrofobia; nos inúmeros *closes* (fig. 27), que evidenciam a insanidade dos personagens; no alto contraste entre locais iluminados e sombras (fig. 28); na instabilidade das cenas passadas no iate; e na forte influência do cinema expressionista, que é notada com clareza na seqüência da “casa maluca” (fig. 29).



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

A ambientação das cenas muitas vezes funciona como um complemento da narrativa, tornando o filme muito rico visualmente. Quando Grisby faz sua estranha proposta a Michael, os dois estão na beira de um penhasco (fig. 30), cercados por urubus e gaivotas (fig. 31) e filmados em primeiríssimo plano (fig. 32), o que confere à cena um clima muito mais tenso do que se ela fosse filmada em outro local. Isso também acontece na cena em que Michael e Elsa se encontram no aquário de São Francisco. Inúmeros peixes gigantes (fig. 33) e animais assustadores (fig. 34) são vistos ao fundo, evidenciando a ameaça e o perigo que o herói está correndo. Mesmo assim, ele só tem olhos para sua amada, e a obedece cegamente.



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36

A seqüência do julgamento é famosa por seu alto grau simbólico – segundo o próprio Welles, ali estamos “no limiar pontiagudo do simbolismo”¹⁴⁶. Para evidenciar a incoerência do sistema judiciário que aparece no filme, o diretor apresenta um tribunal que mais parece um circo, no qual a platéia dorme (fig. 35) e dá risada das piadas feitas pelos advogados (fig. 36). O juiz também é mostrado da maneira caricata (fig. 37), parecendo muito mais preocupado com seu jogo de xadrez do que com o caso que está julgando. De fato, esse jogo é uma clara analogia ao processo judiciário: em uma cena vemos um grande tabuleiro de xadrez (fig. 38), com o juiz controlando as peças e tendo seu próprio reflexo aparecendo na janela, com a cidade de São Francisco ao fundo. Em seguida, corta-se para uma sala de tribunal vazia filmada em *plongée* (fig. 39), o tabuleiro no qual o verdadeiro jogo estava acontecendo.



Figura 37



Figura 38



Figura 39

Entretanto, talvez a seqüência mais célebre do filme seja a da “casa maluca”, com seu

146 Welles apud Bogdanovich, 1995, p. 255

final memorável na “sala dos espelhos”. Segundo Ann Kaplan:

a última parte do filme representa, simbolicamente, as conseqüências do desejo e idealização de O'Hara por Hayworth. O louco mundo dos parques de diversões para o qual Hayworth havia, literalmente, transportado O'Hara, refletia a loucura de sua obsessão por ela. Metaforicamente, ela o havia transportado para o espaço da 'loucura', de modo que ele estava disposto a fazer praticamente qualquer coisa, inclusive arriscar a vida, para conquistá-la. O aterrorizante passeio até o tiro ao alvo do parque, em que O'Hara confronta-se com uma sucessão de imagens terríveis, simboliza todos os horrores que advêm do tipo de ligação em que O'Hara se metera. A cena do pesadelo ilustra as situações monstruosas que sua errônea confiança produziu.¹⁴⁷

Paradoxalmente, ao acordar no mundo louco (fig. 40) do parque de diversões, O'Hara está “curado” da obsessão que sente por Elsa, após descobrir que ela matou Grisby e é uma traidora. Ele afirma na sua narração em *voz over*: “depois de tudo que passei, qualquer coisa, por mais louca que seja, pareceria natural. Mas eu estava seguro sobre uma coisa: ela. Eu estava seguro sobre ela. Ela planejara matar Bannister, ela e Grisby”¹⁴⁸. Essa descoberta da verdadeira identidade de Elsa permite que O'Hara tenha uma posição crítica em relação a mulher durante a cena na “sala dos espelhos”, não agindo mais como um apaixonado iludido, mas sim como um homem que descobriu que sua amada era uma traidora oportunista. Mas não é somente O'Hara que descobre a verdadeira identidade de Elsa. Seu marido, Arthur Bannister, também fica ciente das verdadeiras intenções da mulher, e a segue até o parque de diversões com o intuito de matá-la. Porém Bannister sente tamanha obsessão por sua mulher que não se importa em morrer também, e, já agonizando, faz um último comentário sarcástico para Elsa: “para uma garota esperta, você comete muitos erros. Você deveria ter me deixado viver. Você vai precisar de um bom advogado.”¹⁴⁹ A destruição dos espelhos nessa cena representa a destruição das inúmeras imagens de Elsa (fig. 41) que os homens do filme construíram ao longo da narrativa. Como comenta Ann Kaplan:

a imagem extraordinária de Bannister envolto por múltiplas imagens de Hayworth, enquanto se prepara para atirar, sugere que as múltiplas imagens de Hayworth afunilaram-se durante o filme; seu corpo foi o palco de representações fragmentadas e incoerentes que jamais fundiram-se num todo coerente. Hayworth, vista diferentemente por vários homens, era uma figura que jamais poderia ser percebida, compreendida.¹⁵⁰

147 Kaplan, 1995, p. 104

148 *A Dama de Shanghai*, 1947

149 *Idem*

150 Kaplan, 1995, p. 105



Figura 40



Figura 41



Figura 42

Assim, a fotografia do filme também funciona como complemento da narrativa. Através dela, o diretor Orson Welles expressa os perigos, as ameaças e os sentimentos dos personagens. *A moral dos ressentidos* está presente nas imagens de *A Dama de Shanghai* pois elas exprimem o clima de tensão, de angústia e de sofrimento característico do mundo corrompido com qual o protagonista foi se envolver. Esse clima só termina quando Michael sai do parque de diversões, liberto de seu desejo por Elsa e de suas ligações com aquelas pessoas malignas, oportunistas e traidoras, que não obedeciam à *moral dos ressentidos*, mas sim aos seus próprios impulsos e ambições. Essa cena, que é a última do filme, transmite um sentimento de alívio que difere de todas as outras cenas da produção: ela mostra Michael caminhando calmamente ao ar livre (fig. 42), em direção ao mar, iluminado pelo sol da manhã, em um dos poucos planos abertos utilizados no filme.

Entretanto, devemos ressaltar que, embora a mensagem final de *A Dama de Shanghai* tenha um forte cunho moralista, seu diretor conseguiu tratar de temas controversos na obra, principalmente para uma época rigidamente controlada pelo Código Hays. Assim, Orson Welles questiona a validade do casamento, que é apresentado nas figuras de Arthur e Elsa como uma instituição fria e sem amor. Embora o Código Hays afirmasse que

a santidade da instituição do casamento e do lar deve ser mantida. Filmes não devem sugerir que formas baixas de relacionamento sexual são aceitas ou comuns. O adultério, às vezes necessário ao enredo, não deve ser tratado explicitamente, ou justificado, ou apresentado de forma atrativa.¹⁵¹

A imagem que vemos em *A Dama de Shanghai* é a do casamento como uma instituição de aparências e interesses, na qual a mulher é presa, buscando a liberdade através do adultério.

151 “The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing. Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.” (The Motion Picture Production Code of 1930. Trad. da autora)

Orson Welles também questiona o Código Hays ao tratar de forma escrachada o sistema judiciário, na famosa seqüência do julgamento de O'Hara, a qual comentamos anteriormente. Segundo o código:

a Lei, natural ou humana, não deve ser ridicularizada, nem deve ser criada simpatia por sua violação. [...] As cortes não devem ser apresentadas como injustas. Isso não significa que uma corte específica não possa ser apresentada como injusta, muito menos que um oficial da corte em particular não possa ser apresentado desse modo. Entretanto, o sistema judiciário do país não deve ser visto como resultado dessa apresentação.¹⁵²

Porém Orson Welles nos presenteia com uma imagem satirizada de todo o sistema judiciário: não só os advogados são corruptos como o juiz é desinteressado a respeito do caso e o júri enxerga todo o processo somente como mera diversão. Na seqüência fica claro que a crítica feita pelo diretor diz respeito a todo o sistema judiciário americano, e não só a uma corte ou um grupo de pessoas específico. Assim, embora tendo seguido as normas da *moral dos ressentidos*, presentes no cinema *noir* e impostas pelo Código Hays, o diretor conseguiu, através de seqüências simbólicas e inovadoras, transmitir algumas idéias que contrariavam a moral vigente.

A estrutura narrativa do filme é marcada pela utilização dos recursos da *voz over* e do *flashback*, muito comuns no cinema *noir*, como vimos no segundo capítulo do trabalho. Entretanto, diferentemente dos outros filmes desse estilo, que intercalam cenas do presente com *flashbacks* do passado para romper a linearidade narrativa, a história de *A Dama de Shanghai* é toda resgatada pelo relato do protagonista, podendo assim ser considerada linear. A narração em *voz over* se encontra no presente, porém esse presente não pode ser visualizado no filme, ele serve somente para reconstituir os fatos do passado, que são mostrados na tela como se toda a narrativa fosse um grande *flashback*. Estando no presente e já tendo vivenciado toda a aventura que irá contar, Michael pode comentar os acontecimentos e suas atitudes, alertando o espectador para que não cometa os mesmos erros que ele cometeu e nem se deixe enganar pelas aparências.

152 “Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. [...] The courts of the land should not be presented as unjust. This does not mean that a single court may not be presented as unjust, much less that a single court official must not be presented this way. But the court system of the country must not suffer as a result of this presentation.” (The Motion Picture Production Code of 1930. Trad. da autora)

A escolha de Orson Welles de mostrar todo o filme no passado, como uma lembrança na mente do narrador, é percebida logo na primeira seqüência: ao contrário do padrão convencional visto nos filmes *noirs* – tais como *Pacto de Sangue*, *A Dama no Lago* ou *Curva do Destino*, nos quais primeiro é mostrado o narrador e o espaço físico no qual ele está inserido para depois mostrar o *flashback* que ilustra sua narração – o diretor resolveu começar o filme direto com uma imagem do passado, contextualizada pela narração do protagonista. Esse recurso acentuou mais ainda a subjetividade da narrativa, fazendo com que o espectador tenha como único referencial no presente o relato do herói.

Esse relato já começa como um alerta ao espectador para que não se deixe enganar pelas aparências e evite se envolver com mulheres misteriosas e sedutoras. As primeiras palavras do narrador são:

quando eu começo a fazer papel de bobo, pouca coisa pode me deter. Se eu soubesse onde eu iria parar, eu nunca teria deixado nada começar. Isso se eu estivesse com minha cabeça no lugar. Mas uma vez que a vi... Uma vez que a vi, eu não estava com a minha cabeça no lugar por algum tempo. [...] ali estava uma bela garota, e eu com tempo suficiente para me meter em confusão. Algumas pessoas podem sentir o cheiro do perigo. Eu não.¹⁵³

Essa narração é acompanhada por uma seqüência que mostra como Michael avistou Elsa pela primeira vez, fazendo uma clara conexão entre a mulher misteriosa e a aventura de perigo e confusão que o narrador irá contar.

A cena mostra Elsa passeando no Central Park de charrete. Michael aproxima-se e oferece um cigarro (fig. 43), como desculpa para começar uma conversa. Depois de socorrê-la de um assalto (fig. 44), ele a acompanha até a garagem na qual seu carro está estacionado, descobrindo que Elsa é uma mulher casada. Essa descoberta frustra as expectativas de Michael, que recusa a oferta de trabalho que a mulher lhe oferece e rasga o cartão de visitas (fig. 45) que ela lhe entrega, em uma atitude digna e honrada. Logo depois, para ressaltar ainda mais sua convicção de não se envolver com uma mulher comprometida, o protagonista afirma na narração: “pessoalmente, eu não gosto que uma namorada minha tenha marido. Eu imagino que se ela é capaz de enganar seu marido, ela também é capaz de me enganar.”¹⁵⁴

153 *A Dama de Shanghai*, 1947

154 *Idem*



Figura 43



Figura 44



Figura 45

Michael recusa o emprego mais uma vez quando Arthur Bannister vai procurá-lo junto aos outros marinheiros a mando de sua mulher, se esforçando assim para ficar longe de Elsa e não se envolver com uma mulher casada. De fato, o protagonista só aceita o trabalho quando seu senso de altruísmo o obriga a levar Bannister, embriagado e inconsciente, de volta ao seu iate. Ao avistar Elsa novamente, Michael é movido pelo desejo e aceita a proposta, somente para estar perto dela. No relato que faz ao espectador, O'Hara condena sua atitude:

e o que estava eu, Mike O'Hara, fazendo em um iate de luxo, num agradável cruzeiro pelo Caribe? Bem, está claro agora, eu estava atrás de uma mulher casada. Mas esse não era o modo que eu queria enxergar a situação. Para ser um verdadeiro cabeça-de-bagre como Mike O'Hara você tem que engolir todas as mentiras que inventa para si mesmo.¹⁵⁵

O'Hara tenta resistir à Elsa mais uma vez durante o cruzeiro, dando-lhe um tapa no rosto (fig. 46) quando ela tenta seduzi-lo, porém o marinheiro é convencido do amor que Elsa sente por ele ao vê-la chorar (fig. 47), e decide se render aos seus sentimentos (fig. 48), planejando fugir com sua amada.



Figura 46



Figura 47



Figura 48

Michael é sonhador e inocente pois, ao contrário dos outros personagens, não pensa em dinheiro e poder: todas suas atitudes são movidas por sua paixão por Elsa. Até mesmo quando aceita a proposta de Grisby, o marinheiro não está pensando nos cinco mil dólares que

155 *A Dama de Shanghai*, 1947

irá receber, mas sim na possibilidade de fugir com sua amada. Assim, no final do filme, mesmo que Michael não tenha obedecido à *moral dos ressentidos* – se envolvendo com uma mulher casada e participando de uma farsa de assassinato – seus pecados são perdoados, pois ele não estava movido pela ambição e pelo dinheiro, mas sim por seu amor por Elsa. Quando ele descobre que a mulher o enganou, aprende que não devemos nos deixar levar pelas aparências, não se envolvendo com mulheres sedutoras e não seguindo nossos instintos e desejos. Assim, a lição que o protagonista passa através da narração em *voz over* reforça ainda mais o princípio da *moral dos ressentidos* contido no filme.

A última seqüência do filme também tem especial importância para reforçar essa moral. Michael recita o provérbio chinês que Elsa havia lhe ensinado sobre o amor, “aquele que segue sua natureza consegue mantê-la até o fim”, e acrescenta: “mas você nunca ouviu falar de nada melhor para seguir?”¹⁵⁶ Assim, ele expressa que, se nossos instintos são ambiciosos, oportunistas e malévolos, não devemos segui-los, e sim reprimi-los, justamente como manda a *moral dos ressentidos*.

156 *A Dama de Shanghai*, 1947

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, foi visto como o pensamento moralista, descrito através do conceito de *moral dos ressentidos* formulado por Nietzsche, influenciou a produção cinematográfica americana. Por ser uma sociedade calcada na filosofia puritana, essa moral é muito presente nos Estados Unidos, já que o puritanismo calvinista americano é descendente direto do cristianismo, sendo assim fortemente baseado na *moral dos ressentidos*. Segundo Nietzsche, essa moral é intrínseca da modernidade e valoriza a pobreza, a mediocridade, a humildade e a castidade.

Após o advento do cinema como meio de comunicação de massa, desenvolvido nos EUA por uma pequena parcela de imigrantes judeus, a burguesia do país sentiu necessidade de embutir nesse novo produto cultural seus ideais e filosofias. Protestos e ações de grupos, principalmente católicos, pela censura e a moral no cinema levaram à criação, por parte da própria indústria cinematográfica, do Código de Produção, ou Código Hays, que, como vimos, fora escrito em co-autoria entre um funcionário da indústria cinematográfica e um padre jesuíta, reproduzindo assim os valores típicos do cristianismo, e, conseqüentemente, da *moral dos ressentidos*.

O Código Hays foi influenciar fortemente toda a produção do cinema americano até meados dos anos 60, quando foi substituído por um sistema de classificação etária. Entretanto, no presente trabalho nos ativemos à produção do chamado cinema *noir*, por se tratar de filmes geralmente mais complexos e com maior conteúdo simbólico do que as outras produções que lhes eram contemporâneas. Além disso, esses filmes tratavam de temas delicados para a época, como crimes, assassinatos e adultérios. Apesar disso, como pudemos constatar, os filmes *noirs* também carregavam forte conteúdo moralista, assim como todos os outros títulos dos anos 40 e 50.

Para explicitar o conteúdo moralista presente no cinema *noir*, foi analisado um filme

característico do estilo, *A Dama de Shanghai*, do célebre diretor Orson Welles. Ao realizar a análise, constatamos que a *moral dos ressentidos* é reproduzida tanto no enredo quanto na estrutura narrativa, na estética e nos personagens do filme. A fórmula denominada pelos criadores do Código Hays como “valor moral compensador” é posta em prática quando os personagens corrompidos, gananciosos e sensuais do filme cometem atitudes erradas porém são punidos com a morte. Essa moral também está presente na narração do protagonista em *voz over*, que serve para alertar o espectador dos perigos de se deixar enganar pelas aparências, de se envolver com uma mulher misteriosa e de se obedecer aos seus instintos naturais ao invés da razão. De fato, o protagonista do filme, Michael O'Hara, vivido pelo próprio Welles, encarna o protótipo da *moral dos ressentidos*: é humilde, não dá valor à riqueza material e, no final de sua aventura, aprende que devemos reprimir nossos desejos e instintos sexuais.

Apesar das imposições do Código, também vimos que muitos filmes do cinema *noir* apresentavam uma nova visão dos personagens femininos: uma mulher muito mais forte, ambiciosa e independente do que a figura que era comumente mostrada até a época. Mesmo se essa mulher acabasse sendo punida no final das produções, sua imagem persistia no imaginário do público muitas vezes como a de uma heroína ou mártir. O próprio Welles, no filme analisado, conseguiu romper as barreiras do Código ao retratar o casamento e o sistema judiciário americano de uma maneira crítica, fazendo-o através de simbolismos e caricaturizações.

Por fim, acreditamos que o trabalho conseguiu realizar seus objetivos iniciais, expostos na introdução, servindo principalmente para ressaltar a forte influência moralista que permeou o cinema americano, até mesmo em produções como os filmes *noirs*, que geralmente são considerados inovadores e polêmicos por tratarem de assuntos controversos e transgressores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARALDI, Clademir Luis. **O Niilismo na Moral** – Investigação sobre a crítica da moral na obra tardia de F. W. Nietzsche. 1995, 201 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.
- ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. **Toda a História**. São Paulo: Ática, 2000, 496 p.
- BESSY, Maurice. **Orson Welles**. Lisboa: Editorial Presença, 1965, 244 p.
- BLASER, John. **Film Noir's Progressive Portrayal of Women** . The Library-University of California, Berkley, 1999a. Disponível em <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/pp-all.html>>. Acesso em maio de 2007.
- _____. **No Place for a Woman: The Family in Film Noir** . The Library-University of California, Berkley, 1999b. Disponível em <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np01intr.html>>. Acesso em maio de 2007.
- _____. **The Outer Limits of Film Noir** . The Library-University of California, Berkley, 1999c. Disponível em <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>>. Acesso em maio de 2007.
- BOCHI, Josué da Silva. **A Dama de Shanghai: A fabulação no cinema de Orson Welles**. 2006. 81 p. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- BOGDANOVICH, Peter. **Este é Orson Welles / Peter Bogdanovich e Orson Welles**. São Paulo: Globo, 1995, 651 p.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, 432 p. p. 55-88
- CASTELLAN, Marcos Felbermayer. **Filme Noir: Uma breve análise conceitual, estética e de seu legado para os produtos culturais contemporâneos**. 2003. 80 p. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1999, 440 p.

- FICHOU, Jean-Pierre. **A Civilização Americana**. Campinas: Papyrus, 1990, 130 p.
- GEADA, Eduardo. **O Poder do Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, 111 p.
- GOÉS, Laércio Torres de. **O Mito Cristão no Cinema**. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2003, 156 p.
- HIGHMAN, Charles; GREENBERG, Joel. **Hollywood in the forties**. New York: Paperback Library, 1970, 222 p.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 598 p.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, 347 p.
- KORODI, Marco. **Cinema Noir – Era uma vez na América**. Interrogação filmes, 2001. Disponível em <<http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=11>>. Acesso em maio de 2007.
- MASCARELLO, Fernando. *Film Noir*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, 432 p. p. 177-188
- MATTOS, Antônio Carlos Gomes. **O outro lado da noite: Filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, 255 p.
- MOTION PICTURE PRODUCTION CODE OF 1930, THE (HAYS CODE). Disponível em <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>. Acesso em abril de 2007.
- NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos Ídolos, ou, A Filosofia a Golpes de Martelo**. São Paulo: Escala, 2005, 107 p.
- _____. **A Genealogia da Moral**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, 130 p.
- _____. **Humano, Demasiado Humano: Um Livro para espíritos livres**. São Paulo: Rideel, 2005, 287 p.
- SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Lisboa: Taschen, 2004, 192 p.
- SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, 380 p.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

2001 – Uma Odisséia no Espaço. *2001 – A Space Odyssey*, Stanley Kubrick. EUA, MGM / Polaris, 1968. 149 min.

À Beira do Abismo. *The Big Sleep*, Howard Hawks. EUA, Warner Bros., 1946. 118 min.

À Procura da Felicidade. *The Pursuit of Happiness*, Gabriele Muccino. EUA, Columbia Pictures Corporation / Relativity Media / Escape Artists / Overbrook Entertainment, 2006. 117 min.

Almas Perversas. *Scarlet Street*, Fritz Lang. EUA, Diana Productions, 1945. 102 min.

Amarga Esperança. *They Live by Night*, Nicholas Ray. EUA, RKO, 1948. 95 min.

Assassinos. *The Killers*, Robert Siodmak. EUA, Mark Hellinger Productions, 1946. 105 min.

Assassinos por Natureza. *Natural Born Killers*, Oliver Stone. EUA, Warner Bros. / Regency Enterprises / J.D. Productions / Alcor Films / Ixtlan Productions, 1999. 119 min.

Até a Vista, Querida. *Murder my Sweet*, Edward Dmytryk. EUA, RKO, 1944. 95 min.

Baixaiza. *Criss Cross*, Robert Siodmak. EUA, Universal International, 1949. 88 min.

Beleza Americana. *American Beauty*, Sam Mendes. EUA, DreamWorks SKG, 1999. 121 min.

Brutalidade. *Brute Force*, Jules Dassin. EUA, Mark Hellinger Productions, 1947. 95 min.

Cidadão Kane. *Citizen Kane*, Orson Welles. EUA, Mercury Productions / RKO, 1941. 119 min.

Com as Horas Contadas. *D.O.A.*, Rudolph Maté. EUA, Cardinal Pictures, 1950. 83 min.

Confissão. *Dead Reckoning*, John Cromwell. EUA, Columbia, 1947. 100 min.

Corruptos, Os. *The Big Heat*, Fritz Lang. EUA, Columbia, 1953. 90 min.

Crepúsculo dos Deuses. *Sunset Boulevard*, Billy Wilder. EUA, Paramount, 1950. 110 min.

Curva do Destino. *Detour*, Edgar G. Ulmer. EUA, PRC, 1945. 68 min.

Da Aurora à Meia-noite. *Von Morgens bis Mitternacht*, Karl Heinz Martin. Alemanha, Ilag-

Film, 1920. 65 min.

Dália Azul, A. *The Blue Dahlia*, George Marshall. EUA, Paramount, 1946. 98 min.

Dama de Shanghai, A. *The Lady from Shanghai*, Orson Welles. EUA, Columbia, 1947. 86 min.

Destino Bate à sua Porta, O. *The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett. EUA, MGM, 1946. 113 min.

Dr. Mabuse: O jogador. *Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang. Alemanha, Uco-Film GmbH, 1922. 231 min.

Estranho, O. *The Stranger*, Orson Welles. EUA, Haig / International Pictures, 1946. 95 min.

Fantasma. *Phantom*, F. W. Murnau. Alemanha, Uco-Film GmbH, 1922. 125 min.

Fuga ao Passado. *Out of the Past*, Jacques Tourneur. EUA, RKO, 1947. 96 min.

Fúria Sanguinária. *White Heat*, Raoul Walsh. EUA, Warner Bros., 1949. 114 min.

Gabinete das Figuras de Cera, O. *Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni. Alemanha, Neptune-Film A.G., 1924. 65 min.

Gabinete do Dr. Caligari, O. *Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene. Alemanha, Decla-Bioscop AG, 1920. 71 min.

Genuine. *Genuine*, Robert Wiene. Alemanha, Decla-Bioscop AG, 1920.

Golem, O. *Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener. Alemanha, Projektion-AG Union (PAGU), 1920. 85 min.

Gremlins. *Gremlins*, Joe Dante. EUA, Warner Bros., 1984. 106 min.

Indiana Jones e o Templo da Perdição. *Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg. EUA, Paramount / Lucasfilm, 1984. 118 min.

Laura. *Laura*, Otto Preminger. EUA, 20th Century Fox, 1944. 88 min.

Marca da Maldade, A. *Touch of Evil*, Orson Welles. EUA, Universal International, 1958. 108 min.

Mortalmente Perigosa. *Gun Crazy*, Joseph H. Lewis. EUA, King Brothers, 1950. 87 min.

Morte Cansada, A. *Der Müde Todd*, Fritz Lang. Alemanha, Decla-Bioscop AG, 1921. 105 min.

Matar ou Morrer. *High Noon*, Fred Zinnemann. EUA, Stanley Kramer Productions, 1952. 84 min.

Nosferatu: Uma Sinfonia do Horror. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau. Alemanha, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. 94 min.

Pacto de Sangue. *Double Indemnity*, Billy Wilder. EUA, Paramount, 1944. 106 min.

Psicose. *Psycho*, Alfred Hitchcock. EUA, Shamley Productions, 1960. 107 min.

Quanto mais Quente Melhor. *Some Like it Hot*, Billy Wilder. EUA, United Artists / Ashton Productions / Mirisch Company, 1959. 122 min.

Raskolnikow. *Raskolnikow*, Robert Wiene. Alemanha, Leonardo-Film, 1923. 135 min.

Relíquia Macabra. *The Maltese Falcon*, John Huston. EUA, Warner Bros., 1941. 100 min.

Retrato de Mulher, Um. *The Woman in the Window*, Fritz Lang. EUA, International, 1944. 99 min.

Soberba. *The Magnificent Ambersons*, Orson Welles. EUA, Mercury Productions / RKO, 1942. 88 min.

Sua Única Saída. *Pursued*, Raoul Walsh. EUA, United States Pictures, 1947. 101 min.

ANEXO A – Ficha Técnica de *A Dama de Shanghai*

Dama de Shanghai, A / The Lady from Shanghai (Columbia, 1947). 87 min.

Produção/Direção: Orson Welles

Produção Associada: Richard Wilson, William Castle

Roteiro: Orson Welles, baseado no romance *If I die before I wake*, de Sherwood King

Fotografia: Charles Lawton, Jr.

Música: Heinz Roemheld

Direção de Arte: Stephen Goosson, Sturges Carne

Montagem: Viola Lawrence

Elenco: Rita Hayworth (Elsa Bannister), Orson Welles (Michael O'Hara), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted De Corsia (Sidney Broome), Erskine Sandford (Juiz), Gus Schilling (Goldie), Carl Frank (Promotor Público), Louis Merrill (Jake), Evelyn Ellis (Bessie), Harry Shanonon (Chofer de Táxi), Wong Show Chong (Li), Sam Nelson (Capitão do Iate).

ANEXO B – Posters promocionais de *A Dama de Shanghai*

