

Corpo e sentido no cinema *noir*: o crime como desprogramação sistemática e singularização do sujeito

Body and meaning in film noir: the crime as deprogramming systematic and singularity of subject

Odair José Moreira da Silva*

RESUMO

O gênero *noir* no cinema estabeleceu um ciclo de filmes que trouxe uma nova forma de visualizar, por meio de um estilo sombrio, as personagens e os seus crimes. Basicamente, o *neonoir* caracteriza-se por uma retomada do estilo dos filmes *noir*, explícito ou implícito. A similaridade desses dois gêneros encontra-se na construção de corpos envolvidos na transgressão. O objetivo principal aqui é observar como ocorre o engendramento desses corpos, no intuito de revelar o modo pelo qual os sujeitos envolvidos em uma desprogramação sistemática singularizam-se pelo princípio da inércia (remanência e saturação). Esses corpos rejeitam o previamente programável e fundam um novo sistema axiológico que, do ponto de vista social, os transforma em indivíduos “imperfeitos”. Pelo viés da semiótica francesa, enfatizando a dimensão narrativa dessa teoria, alguns conceitos serão trabalhados para evidenciar tais afirmações nos enunciados fílmicos, entre eles a composição do corpo actancial. O resultado comprova que a desprogramação sistemática, que dá origem aos crimes desses corpos envoltos em sombras, é uma das grandes

* Mestre e Doutor em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Atualmente, pelos mesmos departamentos, instituição e universidade, desenvolve o projeto de Pós-Doutorado “Prazeres visuais: a significação do corpo nos filmes eróticos hardcore”, com apoio da Fapesp (processo 2011/52105-5). E-mail: <ojomorsi@gmail.com>

Data da submissão: 23/dezembro/2013.

Data da aprovação: 24/fevereiro 2014.

estratégias dos filmes *noir* e *neonoir*, o que os condiciona a um cinema da transgressão.

Palavras-chave: Corpo. Crime. Cinemas *noir* e *neonoir*. Semiótica francesa. Análise de filmes.

ABSTRACT

The noir genre in the cinema set up a cycle of films that brought a new way to visualize, by means of a dark style, the characters and his crimes. Basically, the neonoir is known for by a recapture of the film noir style, explicit or implicit. The similarity from those two genres is found in the construction of bodies involved in the transgression. The main objective here is to observe how occurred the construction from those bodies, with the intention to reveal how the subjects involved in a systematic deprogramming singled up by the principle of inertia (remanence and saturation). These bodies reject the previously programmed and found a new axiological system which changes them in “imperfects” individuals, by the social point of view. By the bias of French semiotics, with emphasis on the narrative dimension from this theory, some concepts will be worked to show such statement in the filmic enunciates, between them the actantial body composition. The result proves that the systematic deprogramming, which gives origin to crimes from those bodies involved in the shades, is one of the great strategies of film noir and neonoir, conditioning them to a cinema of transgression.

Keywords: Body. Crime. Film noir and neonoir. French semiotics. Film analysis.

Introdução

Enfatizadas por um jogo de luz e sombra, as narrativas do *noir* – gênero transposto das *hard-boileds* literárias americanas para o cinema – fundamentam boa-parte da construção diegética nas relações perpetradas por contraventores; tais relações também estão intrincadas aos crimes quase perfeitos em que as personagens adentram, de modo inexorável, sem medir ou imaginar, de imediato, as consequências desastrosas que virão. Recursos como luz e sombra; os corpos “acinzentados” da *femme fatale* e do homem corruptível, fraco, falível; *flashback* e presente que se anulam; dubiedade ou ambiguidade nas narrações em *off*; localizações espacial e temporal às vezes dispersas, às vezes contidas, entre outros, são elementos que caracterizam a *mise-en-scène* do *noir* no cinema. Sob um ponto de vista discursivo, tais categorias podem ser entendidas como algumas das estratégias empreendidas por um enunciador que aposta na transgressão e nos seus resultados como efeitos

de sentido; estes, por sua vez, alimentam o suspense diegético e aprofundam a angústia do enunciatário, como *páthos* envolvido nas searas do delito. Tais características da *mise-en-scène*, e de sua discursivização, são frequentes em um visual e em uma narrativa sombrios; estes, por sua vez, sustentam um enunciado nessas mesmas condições, pautando-se por tensões e contrastes, indo de encontro ao sistema e às leis sociais vigentes. Tensões e contrastes que, além de revelarem uma identidade audiovisual do estilo do gênero *noir*, explicitam o interior das personagens, também imersos nessa rivalidade entre luz e sombra interna.

O estilo *noir* no cinema americano teve um primeiro ciclo, clássico, que se iniciou em 1941, com *Relíquia macabra* (*The maltesefalcon*), de John Huston, considerado por especialistas como o primeiro filme genuinamente baseado na literatura *hard-boiled*; e encerrou-se em 1959, com o filme *Homens em fúria* (*Odds against tomorrow*), de Robert Wise, considerado o último *noir* clássico. Após esse período, surge então um novo ciclo de filmes influenciados pelo *noir*: o *neonoir*. Este, por sua vez, tem início no cinema americano com o filme *À queima roupa* (*Point blank*, 1967), de John Boorman. Desde então, houve uma profusão de filmes declaradamente inspirados no *noir*, como *China town* (1974), de Roman Polanski; outros inauguraram uma nova abordagem do estilo, como *Blade Runner – O caçador de androides* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, criando o *noir* futurista, ou a ficção científica *noir*. A lista de filmes é imensa. Basta ver a filmografia elencada por Andrew Spicer em seu *Historical dictionary of film noir* (2010, p. 402-437), que divide o “american film *noir*” em “Precursores”, “*Noir* clássico (1940-1959)”, os “*Noir* tardios (1960-1967)”, e o “*Neonoir*”. Dessa lista incansável, escolhemos dois filmes, um *noir* e outro *neonoir*, para a análise proposta aqui, visto possuírem uma linha narrativa similar: *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, 1944), de Billy Wilder; e *Gosto de sangue* (*Blood simple*, 1984), de Joel Coen, respectivamente.

Sob o ponto de vista discursivo, entendemos cada filme como um discurso particular, engendrado por um enunciador que busca mostrar como as relações entre as personagens e os crimes que cometem produzem situações narrativas particulares. Tais situações os levam a transgredir as leis impostas pela sociedade; dessa forma, tais filmes buscam atingir o enunciatário, com ênfase nos corpos que emergem após uma interrogação sobre a “[...] relação entre a programação e os acasos da ação”. (FONTANILLE, 2004, p. 95). Tem-se, no nível narrativo, a concepção de um corpo-actante particular, que se singulariza pela desprogramação do previamente programável, opondo, desse modo, um corpo-actante submisso às orientações previsíveis (corpo domesticado) àquele corpo-actante imperfeito, ansioso para cometer o delito ao recusar, por remanência e saturação, dois limiares de inércia, uma esquematização narrativa previamente programada (que elucidaremos mais adiante); tal corpo está sujeito aos acasos da ação, em que ocorre a

instauração da dualidade e do valor, preceitos importantes na construção do *noir* no cinema.

Portanto, pretende-se aqui, sob o olhar da semiótica francesa, mostrar como esses corpos são construídos nesses dois filmes selecionados, enfatizando o percurso das personagens envoltas nos caminhos da transgressão, em busca do crime perfeito. Em suma, tais personagens, fundamentadas em oposições, visam criar uma identidade arquetípica inerente ao gênero. Desse modo, os enunciados *noir* e *neonoir*, ao se embrenhar por uma via que leva ao crime e ao delito, adquirem um verdadeiro caráter sinuoso, pautado por tensões e polarizações sombrias, sob um astucioso jogo entre luz e sombras, não só exterior, mas também interior, no que tange às personagens. Uma observação muito importante deve ser acrescentada: embora a semiótica visual, desenvolvida, fundamentalmente por Jean-Marie Floch, traga noções interessantes para a concepção do *noir* e do *neonoir*, como o semissimbolismo, e a ideia de contraste (definida pela copresença de dois termos contrários de uma mesma categoria), o desenvolvimento deste trabalho se localizará na concepção do corpo de sujeitos que se desprogramam do socialmente aceito – e se singularizam pelas astúcias da transgressão, do delito, do crime –, sem entrarmos nos domínios da semiótica visual. Para uma leve impressão a respeito, basta notar que as correlações semissimbólicas que surgem nas narrativas fílmicas do *noir* estabelecem-se, *a priori*, como algo inerente ao gênero. Sob um ponto de vista discursivo, podemos dizer que os contrastes do *noir*, baseados em uma oposição entre *claro/escuro*, fundam o semissimbolismo que toma conta da diegese fílmica por completo. O semissimbolismo refere-se ao momento em que uma categoria da forma da expressão (no plano da expressão) mantém uma correlação com outra forma do conteúdo (no plano do conteúdo). Assim, por exemplo, a cor vermelha, uma categoria cromática do plano da expressão, ao correlacionar-se com uma categoria do plano do conteúdo, pode representar, na manifestação do texto, o amor, a paixão dos amantes. No *noir*, o contraste entre luz e sombra, categorias do plano da expressão, ao correlacionar-se com categorias do plano do conteúdo, tais como prudência e imprudência, criam o semissimbolismo fundamental ao gênero, pois aquilo que sobressairá no texto fílmico é o embate entre o certo e o errado, entre acatar a lei, e seguir o caminho justo, ou infringi-la, e adotar o crime como a falibilidade da fraqueza humana. Tais pressupostos ditos aqui, acerca do semissimbolismo, merecem um desenvolvimento à parte, valem um trabalho futuro. Exposta essa observação, vejamos alguns conceitos acerca do cinema *noir*.

O cinema *noir*: breve comentário

Quando penso em filme *noir*, eu penso em tranquilidade e silêncio. Penso em uma tela puramente escura com pequeníssimos buracos brancos tentando abrir caminho. A imagem é do personagem principal pensando. Ele está pensando sobre todas as coisas ruins que estão para acontecer com ele. Ele não está feliz. Ele sabe que merdas acontecem, mas por que isso aconteceria com ele? O filme *noir* dá a ele a resposta: Por que não? (DUNCAN, 2006, p. 11).

Pensar em algum filme oriundo do cinema *noir* é pensar em contrastes. As evidências de certas oposições, na construção dos enunciados fílmicos que compõem esse gênero, dão a tônica de um modelo que tem, por base, transgredir o socialmente aceito pela prática do delito. Ao adotar a definição dicionarizável deste termo (HOUAISS Eletrônico, 2009), “ato que contraria uma lei ou um princípio moral” (um “crime”), temos, etimologicamente, uma oposição semântica que afetará globalmente a construção de qualquer discurso que coloca em pauta um efeito de sentido proveniente da transgressão.

Logo acima, a citação que serve de epígrafe a esta reflexão evidencia já um contraste, uma oposição entre uma “tela puramente escura” e alguns “pequeníssimos buracos brancos tentando abrir caminho”. Um contraste entre preto e branco; uma oposição entre luz e sombra. E no meio dessa oposição, encontra-se uma personagem central. Um corpo que pensa em qual direção seguir; qual caminho deverá trilhar: o claro ou o escuro?

Surgem então as perguntas: De que modo tal contraste atinge a personagem envolvida em uma seara totalmente duvidosa? Como ele subverte o esperado, programável, e adota o inesperado, o delito, a desprogramação? É o que tentaremos mostrar mais adiante.

As características do *noir* fundamentam-se, *a priori*, em quatro grandes categorias, evidenciando elementos de estilo que lhe dão uma identidade enquanto gênero: 1) temas – em dois grandes grupos: “o passado sombrio” e “o pesadelo fatalista” –; 2) arquétipos – uma variedade de personagens-tipo, entre elas: “o que procura a verdade”; “o perseguido”; e a “*femme fatale*” –; 3) iconografia visual – “iluminação claro/escuro”; “ângulos peculiares”; “câmera em movimento”; “a paisagem urbana”; “*flashback* e câmara subjetiva” –; e 4) dicção – a) diálogos realistas inspirados nas *hard-boiled*, que produzem uma “poesia *hard-bitten*”; e b) “narração em *voz-off*” – (SILVER; URSINI, 2012, p. 15-23). Na totalidade, todos esses elementos fundamentam as narrativas dos filmes com narrativas sombrias.

Não é nosso propósito nos debruçar sobre todos esses elementos, mas nos deter em um especial, a construção dos arquétipos, tendo por objeto a instauração dos corpos desses atores discursivos. É bom frisar que os outros elementos, se necessários, surgirão espontaneamente, na tentativa de ilustrar o envolvimento dos corpos-arquétipos na diegese dos enunciados fílmicos. Os arquétipos do *noir* estabelecem-se na narrativa fílmica envoltos em sombras, em que o mote principal é o conflito entre a lei e o arbítrio, a inocência e a corrupção, entre as regras civilizatórias da sociedade e a selvageria do mundo sem lei, primitivo. Assim, um traço fundamental que sobressai desse gênero diz respeito ao colocar em cena, enviesados por vários pontos de vista, atos criminosos, além de “[...] criar em torno do crime acentuado clima de *suspense*: sobre o sucesso da ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito”. (COSTA, 1987, p. 102). Como um elemento da configuração do arquétipo do personagem principal, ou do ator discursivo, para ficarmos na noção de contraste, surge a ideia de ambiguidade:

[...] Ambiguidade acima de tudo da personagem do detetive: ele vive um papel de incerta definição, tanto é assim que é olhado com suspeita pela polícia, que o considera uma espécie de gângster camuflado, e pelos bandidos, que o consideram como parte da polícia. (COSTA, 1987, p. 103).

A ambiguidade narrativa é posta em pauta pelo enunciador fílmico, para que o espectador apreenda, de certo modo, esse mesmo efeito de sentido. Essa ambiguidade não faz parte somente do ator discursivo “detetive”, como algo centralizador da diegese fílmica do *noir*, mas de qualquer corpo-actante que se singulariza no desenrolar da história imersa na transgressão. Basta, para isso, verificar a lista de caracterizações, além daquela do detetive, elencada por Park (2011, p. 24), em que fica claro que nenhuma profissão ou atividade torna o sujeito imune à corrupção. Ora, afinal, o crime compensa? Vale a pena envolver-se em uma situação de risco para que, no final, haja uma recompensa tão sonhada e esperada? Retomamos Duncan, quando complementa seu pensamento anterior sobre o *noir*:

Isto está calmo e silencioso. A pura tela preta tem pequeníssimos buracos de branco tentando abrir caminho. O personagem central está pensando. Ele está pensando sobre todas as coisas ruins que têm acontecido com ele. Ele não está feliz. Ele sabe que merdas acontecem, mas por que deveria acontecer com ele? Ele sorri, porque está vivo. Se ele não foi assassinado hoje, ele considerará isto como um dia de sorte. (DUNCAN, 2006, p. 22).

No caso, a recompensa, antes de tudo, está relacionada aos corpos, e somente a eles vale todo o risco. Estar vivo é estar ciente de que o corpo está movente, que poderá avançar rumo a mais um dia, ainda mais contornando a morte e esperando que seja outro daqueles dias de pura sorte. Estar vivo é possuir o próprio corpo, enquanto base, e o corpo do outro, em duas circunstâncias: enquanto prêmio, desejado, cobiçado (o corpo feminino, por exemplo), e enquanto negação, repudiado (o corpo antagônico, às vezes, eliminado). A recompensa pode, no âmbito da sanção, ser uma dádiva, um prêmio realmente cobiçado, ou um aniquilamento; este, por sua vez, sentenciar os ânimos, exaurindo-os de qualquer tentativa de recuperação, ou erradica os últimos resquícios de vida do sujeito da cobiça. Veja-se o caso de *Pacto de sangue*: Walter Neff, personagem que vive uma situação ambígua entre desejo e ambição (no âmbito da cobiça), tenta seduzir a *femme fatale* Phyllis Dietrichson; por um viés narrativo, ele próprio é seduzido por ela; Neff concorda em matar o marido de Phyllis para que ela receba uma quantia substancial do seguro. O sonho de Neff é a posse dos corpos: o de Phyllis (o corpo da amante); o do senhor Dietrichson, marido de Phyllis (corpo obstáculo, logo inerte); e o de Barton Keys, um exímio analista de sinistros, chefe de Neff (corpo investigativo, logo movente). O corpo de Neff quer provar o domínio sobre os outros corpos, incidindo sobre estes seu poder de sedução (o amor de Phyllis), seu poder de destruição (a morte de Dietrichson), e sua astúcia (o sucesso ao enganar Barton Keys). É essa a verdadeira recompensa desse sujeito. No entanto, essa obsessão pela posse corporal, uma ambiguidade entre o prêmio e a transgressão, define o corpo de Neff, e só lhe resta o aniquilamento de suas forças. As narrativas dos filmes *noir* e do *neonoir* apresentam corpos imersos em contrastes e sentenciados a uma ambiguidade direcionadora, que tem, como mote principal, fustigá-los, ameaçá-los, ludibriá-los e aniquilá-los. Mas, realmente, que corpos são esses? Do ponto de vista da significação, como são construídos pelo enunciador e como fazem sentido?

O corpo na semiótica, a semiótica do corpo

A semiótica de linha francesa investiga o processo de significação de um texto por meio de um percurso gerativo de sentido, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Tal percurso está intimamente ligado ao plano de conteúdo: quando se fala em percurso gerativo de sentido, estamos falando de plano de conteúdo de um texto qualquer. Da união entre um plano de conteúdo (imanência) e um plano da expressão temos a manifestação de um texto. Três são as etapas do percurso gerativo de sentido, compreendidas como níveis: fundamental; narrativo, e

discursivo. No primeiro, surgem as categorias semânticas de base, uma oposição mínima, nas quais se orienta todo o discurso, como vida/morte, natureza/cultura, liberdade/opressão, etc.; no segundo, do ponto de vista de um sujeito, toda a narrativa é organizada de acordo com esquemas narrativos abstratos; já o terceiro é uma unidade do plano do conteúdo; o discursivo é o nível do percurso gerativo de sentido em que se revestem formas narrativas abstratas, provenientes do nível narrativo, tornando-as concretas. No nível discursivo, as estruturas narrativas abstratas podem ser revestidas de temas, produzindo um discurso não figurativo; ou tais estruturas abstratas, após o revestimento temático, podem ser figurativizadas, tornando-se mais concretas. A tematização é um procedimento que irá consistir em uma formulação abstrata dos valores narrativos e, desse modo, disseminá-los em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos. Por seu lado, a figurativização é um processo importante na instauração de um procedimento semântico, em que conteúdos percebidos como mais “concretos” (pois remetem a um mundo natural) recobrem os percursos temáticos mais “abstratos”. Neste trabalho, centraremos-nos nos procedimentos da constituição dos corpos dos actantes presentes em *Pacto de sangue* e *Gosto de sangue*, no nível narrativo do percurso da significação.

De acordo com Fontanille (2011), uma abordagem semiótica do corpo deve levar em conta o duplo estatuto do corpo na produção de conjuntos significantes: 1) o corpo como substrato da semiose e na qualidade de motivo teórico; nesse caso, o corpo participa da determinação do actante, seja enunciativo ou narrativo, e o motivo teórico central será o *corpo-actante*; 2) o corpo como figura ou configuração semióticas, na qualidade de manifestação observável nos textos e nas semióticas-objetos em geral; nesse caso, o corpo é uma figura entre outras e, por sua vez, as figuras da corporalidade tomam lugar ao lado das figuras da temporalidade e da espacialidade; trata-se aqui das figuras da impressão corporal (é o caso de observar a representação do corpo projetada no texto).

Vejamos o primeiro caso: o corpo-actante e o nível que se ocupa de sua disseminação, o narrativo. É a partir do ponto de vista de um sujeito que a organização da narrativa será constituída. Tem-se, desse modo, acesso à sintaxe e à semântica narrativas; esta irá ocupar-se dos valores inscritos nos objetos, que podem ser de dois tipos: os modais (o querer, o dever, o saber e o poder fazer), e os de valor (a partir da performance principal, são os objetos com que se entra em conjunção ou disjunção); aquela aciona o esquema narrativo e a sintaxe actancial, em que há o encadeamento de papéis narrativos que irá formar enunciados; constituir sequências canônicas, e compor sequências complexas. Embora haja a ocorrência de valores que impulsionam os protagonistas em suas empreitadas, o que

pediria uma análise do ponto de vista modal, operaremos aqui somente com alguns elementos da sintaxe narrativa para a compreensão da constituição do corpo-actante transgressor dos filmes *noir* e *neonoir*. Ao deixar de lado a semântica narrativa e utilizar aqui a sintaxe narrativa, fica em aberto um estudo futuro em que se possa contemplar não só a modalização do ser e do fazer, mas também uma rede de paixões (estados de alma que regem os estados de coisas) que engendram tais enunciados fílmicos, o que, por ora, não caberia aqui.

Do ponto de vista sintático, o esquema narrativo compreende o contrato, a competência, a ação e a sanção; por sua vez, a sintaxe actancial coloca em cena o sujeito, o objeto, o destinador, o antissujeito, bem como os programas e os percursos narrativos. O actante pode ser descrito como um tipo de unidade da sintaxe narrativa, que ainda está despido de qualquer investimento semântico e/ou ideológico (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 20-21). O actante pode ser definido por sua “[...] relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes” e, desse modo, seu reconhecimento por parte da semiótica irá estabelecer “[...] três figuras actanciais de base: o Destinador, o Sujeito e o Objeto”. (BERTRAND, 2003, p. 415). Em “Les actants, lês acteurs ET les figures” (1983), Greimas observa que a necessidade de uma reinterpretação linguística das *dramatis personae* (as personagens da literatura), a partir da descrição de Propp a respeito do conto maravilhoso russo, leva a estabelecer, em primeiro lugar, uma distinção entre actante e ator. Os actantes pertencem à sintaxe narrativa, já os atores são reconhecidos em discursos particulares em que se encontram manifestados. Os atores dizem respeito, portanto, ao nível discursivo. É a partir do encontro da sintaxe narrativa com a semântica discursiva que surge a noção de ator, considerado uma unidade lexical. Inscrito no discurso, o ator pode ter um papel temático e se manifestar sob uma forma figurativa. Ele pode ser individual, coletivo, figurativo ou não figurativo. O termo substitui com maior desenvoltura a noção de personagem, possibilitando, desse modo, o seu emprego fora do âmbito literário. A relação entre actante e ator é dupla e estabelece a premissa de que um actante (A1) pode ser manifestado no discurso por vários atores (a1, a2, a3), ao passo que um só ator (a1) pode ser o sincretismo de vários actantes (A1, A2, A3). (GREIMAS, 1983, p. 49).

Voltemos ao corpo do actante. Em suma, o actante, no nível narrativo, é pura posição formal, abstrata; antes de sua figurativização, no nível discursivo, é preciso dar-lhe uma posição corporal, ou seja, uma carne e um ícone corporal. Fontanille (2004, p. 93) postula então uma divisão para o corpo: a) enquanto *carne*, ele será o “centro de referência”, uma instância “enunciante” como princípio de resistência/impulsão materiais; como posição de referência, é o lugar do núcleo sensorio-motor da experiência

semiótica; b) enquanto *próprio corpo*, ele será aquilo que se constitui na semiose (também entendida como função semiótica, ou seja, é a operação que produz signos), isto é, aquilo que se constrói na reunião dos dois planos da linguagem (da expressão e do conteúdo), no discurso em ato.

Portanto, o corpo seria “[...] portador da identidade em construção e da identidade futura, e obedeceria, por sua vez, a um **princípio de força diretriz**”. (FONTANILLE, 2004, p. 94, grifos do autor). A carne, por convenção, é o substrato do “Eu” do actante, enquanto o *próprio corpo* é o suporte do seu “Ele”. Além de centro de referência do discurso, o *Eu* é também uma pura sensibilidade carnal. Nesse caso, tal sensibilidade é submetida “[...] à intensidade das pressões e das tensões que se exercem no campo da presença”. (FONTANILLE, 2004, p. 94). Ao contrário, o *Ele* seria construído interiormente e pela atividade discursiva.

[...] As duas instâncias, o **Eu** e o **Ele** do actante, **pressupõem-se e definem-se reciprocamente**: o **Ele** é a parte de si mesmo que o **Eu** projeta fora de si para poder se construir como actante; o **Eu** é essa parte de si mesmo a que o **Ele** se refere, construindo-se. (FONTANILLE, 2004, p. 94, grifos do autor).

Desse modo, o actante é um corpo submetido a impulsões, pressões e tensões; estas o irão afetar, e é a partir daí que haverá a formação de uma identidade. Destarte, a ação das pressões e das impulsões faz aparecerem dois limiares de inércia: 1) limiar de remanência, que diz respeito à resistência às mudanças, à aparição/desaparição de uma força; 2) limiar de saturação, que é a resistência a cada uma das pressões ou impulsões (FONTANILLE, 2004, p. 94). Compreender como um *Ele* em evolução irá se distinguir de um *Eu* de referência é a função desse dispositivo da inércia. É a partir do *Eu* de referência, a carne estimulada pela sensório-motricidade, que a acumulação das reações de saturação e de remanência irá definir o *Ele* em evolução. Por saturação e por remanência, o *Eu* resiste, enquanto o *Ele* “[...] gera na extensão essa acumulação de remanências e de saturações, para fazer delas uma identidade em realização”. (FONTANILLE, 2004, p. 95).

A esquematização narrativa, lugar de desenvolvimento das ações actanciais dos sujeitos narrativos, irá sempre pressupor um “corpo domesticado”, ou seja, um corpo sujeito a fazer apenas o que é programado, tornando-se um lugar executável das ações programadas previamente. Surge então uma controvérsia, pois nenhum ator humano poder ser simplesmente assim programado, pois a “[...] dramatização da ação humana envolve um corpo imperfeito e desobediente, dificilmente programável e submetido às emoções e às paixões”, visto que, nos discursos concretos “[...] não se

encontram atores ‘de papel’ cujo corpo seja assim domesticado e perfeitamente programável”. (FONTANILLE, 2004, p. 95). Nesse caso, torna-se imprescindível interrogar-se sobre a relação entre a programação e os acasos da ação. Como bem pontua Fontanille (2004), se a programação é uma forma de necessidade, isto é, uma das pressões que exercidas sobre o corpo do actante, torna-se necessário questionarmos, então: Qual será a margem de liberdade do actante, como se manifesta a inércia, seja por remanência ou saturação, ou ambas ao mesmo tempo, desse sistema?

Em *Pacto de sangue*, o vendedor de seguros Neff, e em *Gosto de sangue*, o amante Ray e o detetive Loren não são senão corpos-actantes, sujeitos transgressores que operam uma desprogramação sistemática, singularizando-se pelo princípio da inércia por saturação (resistência à aplicação das forças), rejeitando o anteriormente programável? Não é a desprogramação sistemática uma das grandes estratégias narrativas do cinema *noir* e do *neonoir*? É o que mostraremos a seguir.

Corpos imperfeitos e transgressores

Um breve resumo de cada filme é necessário para que possamos conhecer a narrativa mínima dos dois representantes de nosso pequeno *corpus* do cinema *noir* e *neonoir*, respectivamente.

Em *Pacto de sangue*, um agente de seguros, Walter Neff, conhece uma mulher casada, Phyllis Dietrichson, e imediatamente sente-se atraído por ela. Apaixonado por Phyllis, Neff é facilmente levado a assassinar o marido dela, após vender a ele uma apólice de seguro por acidente pessoal. O objetivo é ficar com o dinheiro do seguro e começar uma nova vida juntos. Após o sucesso da morte do senhor Dietrichson, tudo parece ruir para os dois. O alicerce do casal contraventor é ameaçado pelo medo de ser descoberto por Barton Keyes, um exímio analista de seguros, que suspeita do assassinato do senhor Dietrichson.



Figura 1 – A atração imediata entre Neff e Phyllis

Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

Em *Gosto de sangue*, um marido traído (Marty) contrata um detetive nada confiável (Loren) para investigar o adultério da esposa (Abby). Marty suspeita que Abby o esteja traindo com um ex-funcionário seu (Ray). Uma rede de equívocos se constrói a partir do momento em que Loren entrega a Marty as provas do adultério. Tais erros apontam no horizonte quando o marido, traído, humilhado e pensando em vingança, contrata o detetive para eliminar o casal de amantes. Os erros os levam a agir uns contra os outros e, como consequência, os expõem às fatalidades irônicas da vida.

Figura 2 – A oposição entre luz e sombra em um encontro entre Ray (esq.) e Abby (dir.)



Fonte: *Gosto de sangue*, Coen, 1984.

Nos filmes escolhidos para análise, a estrutura narrativa parece ter a mesma função, ou seja, apresentar o princípio da inércia (remanência e saturação) desse sistema social, por parte dos actantes, pois, como sujeitos delegados, sentem as pressões sobre seus corpos.

Os dois filmes em conjunto (e dos filmes referência do *noir* e do *neonoir*) são movimentados pelos erros que os protagonistas cometem. Podemos distinguir dois tipos de erros dos protagonistas: 1) “os erros dos destinadores”; e 2) “os erros dos actantes sujeitos”. (FONTANILLE, 2011, p. 23). No caso do *noir* e do *neonoir*, para o primeiro tipo, há uma falência na crença e/ou no excesso de confiança (tal excesso é o que caracteriza uma ausência de discernimento por parte dos destinadores); para o segundo, os erros acontecem em sucessão, cuja cessão é o aniquilamento dos corpos.

Vejam os erros do primeiro tipo: os erros dos destinadores.

Em *Pacto de sangue*, Phyllis Dietrichson, que desempenha a função actancial de Destinador, o corpo-actante da *femme fatale*, encontra em Walter Neff o sujeito perfeito para a execução de seu plano: matar o marido e receber uma grande quantia do seguro de vida. Ela seduz Neff; diz que não é feliz com o marido e que ele planeja deixá-la fora do testamento. Neff cumpre o papel do homem seduzido, fazendo o que faz pela atenção de Phyllis. Ela crê que escolheu o sujeito certo para desempenhar o fazer, levar adiante seu plano. Enquanto Destinador-manipulador, o excesso de confiança dela, que crê manter o corpo-actante do cúmplice em suas mãos, começa a se esfocar diante de si. A ausência de discernimento de Phyllis é aquilo que caracteriza sua personalidade de *femme fatale*, pois, para cumprir os objetivos de seus planos, ela poderia ter escolhido *qualquer um* (uma marca semântica dessa ausência de discernimento) que lhe servisse aos propósitos. A confiança cega de Neff, enquanto sujeito das ações perpetradas a mando de Phyllis, também é abalada. Um novo elemento surge em cena: Lola, a enteada de Phyllis, filha do senhor Dietrichson. Lola cumpre a função de plantar a dúvida: relata a Neff a morte da mãe sob os cuidados de Phyllis, uma enfermeira inescrupulosa. Tal excesso de confiança, por parte do Destinador, vem de há muito tempo, como fica claro no enunciado fílmico. Neff descobre que Nino, namorado de Lola, encontra-se às escondidas com Phyllis. Isso faz com que a confiança de Neff em Phyllis caia por terra; dessa vez, ele pensa em se livrar dela, deixando a culpa recair sobre o pretense novo amante de Phyllis. O casal se encontra e, em uma última tentativa, Phyllis tenta, inutilmente, declarar-se a Neff, dizendo que se apaixonou de verdade por ele (um erro que traí a ausência de discernimento do Destinador). O segundo erro do Destinador, concretizado na ação de não disparar o tiro mortal, por achar que enganaria mais uma vez o corpo manipulado de Neff, foi fatal. Como exemplo maior

de uma extremada confiança, tal erro dá cabo do corpo de Phyllis, sendo aniquilada e destituída de suas forças.

Figura 3 – A elaboração do pacto do assassinato na casa de Neff



Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

Em *Gosto de sangue*, há dois percursos que se cruzam e impulsionam os corpos adiante: o percurso do Destinator Abby, e o percurso do Destinator Marty. Ambos Destinadores mantêm uma relação de crença, de confiança nos sujeitos delegados por eles no desempenho da ação e, mais uma vez, é a crença extremada que dá a eles uma ausência de discernimento (por parte de Marty, na confiança absoluta em Loren para resolver o assunto com a morte do casal adúltero; por parte de Abby, por achar que Ray fosse, no momento, o homem certo para ajudá-la a deixar Marty). Abby convence Ray a fugir com ela e formarem uma nova vida juntos. Do ponto de vista do Destinator Marty, Abby abala a crença do marido ao praticar o adultério. Por uma ação reflexa, Marty contrata os serviços extras de um detetive, Loren (contratado por ele anteriormente para angariar provas do adultério da esposa). Tais serviços extras incluem as mortes de Abby e de Ray. Como sujeito delegado do Destinator, Loren alimenta a crença de Marty de que irá executar o contrato. Para a surpresa de Marty, Loren, após mostrar provas de que cumprira o serviço, dispara um tiro no peito do contratante e vai embora com o dinheiro. Essa quebra de confiança tem resultados no percurso do Destinator Abby. Por acreditar que Abby estaria disposta a fazer de tudo para conseguir viver junto com ele, Ray, este sujeito delegado pelo Destinator, cumpre uma ação reflexiva após encontrar Marty ainda

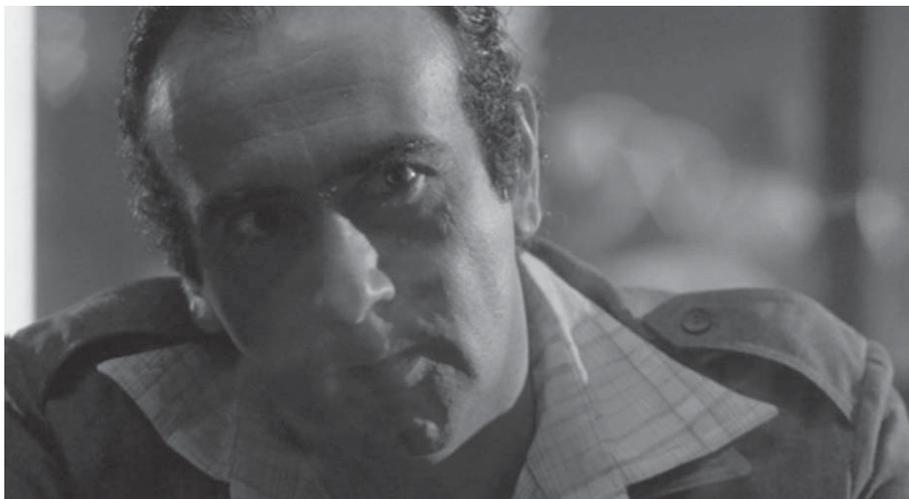
vivo. Ray acredita que Abby tentou resolver de seu jeito a situação, dando um tiro no ex-marido. Ray limpa a cena do crime, coloca o corpo de Marty no carro, leva-o para uma estrada deserta e, impulsionado pelo desejo de levar uma nova vida com Abby, enterra Marty, ainda vivo, em uma fazenda. Abby passa a desconfiar do comportamento de Ray. Este começa a questionar qual é a verdadeira razão do relacionamento que Abby havia prometido a ele. Com a confiança abalada, ambos não percebem que Loren está à espreita, tentando recuperar um pertence que acredita estar em posse do casal. Loren mata Ray, enquanto Abby, acreditando que Marty ainda está vivo e buscando vingança, mata Loren achando que este fosse o ex-marido.

Figura 4 – A sombra da dúvida de Ray projetada na porta



Fonte: *Gosto de sangue*, Coen, 1984.

Figura 5 – Marty encomenda o assassinato do casal adúltero



Fonte: *Gosto de sangue*, Coen, 1984.

Desse modo, os erros dos destinadores colocam em evidência a inércia dos corpos (corpo da *femme fatale*, corpo da mulher adúltera, corpo do homem traído) diante da possibilidade de novas programações que se apresentam a eles, caracterizando, portanto, um modelo de inércia por remanência, ou seja, por resistência às mudanças que surgem diante de seus olhos. Phyllis não muda a respeito de suas ações traiçoeiras, que se prolongam; Abby não muda em relação ao adultério, que continua; Marty não muda como péssimo marido e dá continuidade à vingança, contratando Loren para matar o casal de traidores. Como aponta Fontanille,

os erros dos destinadores aparecem, então, como as ações reflexas que não levam em conta as propriedades particulares dos actantes sujeitos e das pressões locais exercidas provisoriamente ou acidentalmente pelo ambiente. Pode-se então considerar que esses corpos-actantes destinadores *resistem por remanência*. (FONTANILLE, 2011, p. 23, grifo do autor).

Vejamos o segundo tipo, os erros dos actantes sujeitos.

Em *Pacto de sangue*, Walter Neff é o sujeito da ação que, em princípio, alimenta uma ideia de resistência ao previamente programável, às pressões das forças sociais: burlar o sistema de seguros com um grande golpe, o crime perfeito. A sucessão de erros, oriunda de uma personalidade falível, é profusa: tenta seduzir a mulher de um cliente; planeja um golpe para testar a sagacidade de seu superior, Barton Keyes, e para provar a falha do sistema; deixa-se levar pelos dilemas de Phyllis, tornando-se cúmplice dela na execução de seu marido; encontra-se às escondidas com a mulher casada; burla os documentos para que o marido de Phyllis assine alguns papéis sem perceber que é sua sentença de morte; recusa uma promoção por bom desempenho nas vendas de seguros; assassina o marido de Phyllis e monta o cenário do “acidente” de trem. Ao ouvir as confissões de Lola sobre a madrasta (Phyllis), tem sua crença na amante e cúmplice abalada; com medo de ser pego, resolve matar Phyllis e incriminar outra pessoa, Nino Zachetti, namorado de Lola; visita pela última vez Phyllis e a mata; trai a confiança de Keyes e é descoberto por ele; este ouve o final da confissão dos crimes de Walter, antes da fuga; Walter é descoberto por Keyes pelo simples fato de ter deixado um rastro de sangue no edifício em que trabalha: isso motivou o zelador a chamar Keyes.

Figura 6 – O beijo que sela o pacto entre Neff e Phyllis



Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

Figura 7 – Após o crime, a tensão de serem pegos afasta o casal



Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

Em *Gosto de sangue*, os erros, mais contidos, também acontecem em sucessão, com os actantes sujeitos Ray e Loren. O primeiro trai a confiança do patrão saindo com a esposa dele; em busca de um pagamento em atraso, encontra Marty, desacordado e sangrando, e interpreta que o serviço foi começado por Abby, limpando logo a seguir a cena do crime; leva Marty em seu carro e enterra-o, ainda vivo, em uma cova no meio de uma lavoura; desconfia de Abby, achando que foi usado; percebe, tardiamente, que há alguém os seguindo e, como resultado de um erro interpretativo, morre baleado por Loren. Este, por seu turno, erra ao aceitar um negócio escuso: matar o casal de amantes; também erra ao forjar a cena do crime, e ao matar seu contratante; erra ao perder um de seus pertences na cena do crime e tentar procurá-lo em vão; erra ao ir atrás do casal, pois pensa que os dois estão de posse do pertence perdido; após executar Ray, Loren erra ao entrar na casa de Abby na tentativa de matá-la, sendo assassinado logo em seguida.

Figura 8 – Ray, o sujeito singularizado, segue em frente por Abby



Fonte: *Gosto de sangue*, Coen, 1984.

Figura 9 – Encurralada, entre luz e sombra, Abby espera a chance de matar



Fonte: *Gosto de sangue*, Coen, 1984.

Assim sendo, os erros dos corpos-actantes sujeitos implicam o outro limiar da inércia, aquele que diz respeito à saturação. Tais erros são manifestações desse modelo, a inércia por saturação, em que o corpo não mais responde aos impulsos das programações prévias e se atenua na realização dos atos e das ações realizados. Em suma,

os erros dos *corpos-actantes sujeitos* resultam então de um outro tipo de resistência corporal, a *resistência por saturação*, a resistência à aplicação das pressões sucessivas e acumuladas da programação: a saturação, com efeito, é esta dimensão da inércia pela qual os corpos atenuam ou absorvem a intensidade das forças que se exercem sobre eles. (FONTANILLE, 2011, p. 24, grifos do autor).

As prescrições existem e tentam impor suas forças, no caso desses corpos-actantes sujeitos do *noir* e do *neonoir*: desempenhar o trabalho correto; não descumprir ordens superiores; não envolver-se com a mulher do próximo; praticar uma boa conduta; ser fiel aos princípios que regem a sociedade; respeitar as leis. Tais programações atingem os actantes de um modo que só lhes resta, por meio de uma ruptura com as coerções dos bons costumes e das boas condutas, operar uma “desprogramação sistemática dos corpos-actantes” (FONTANILLE, 2011, p. 24), que têm por meta livrar tais corpos de outros ritmos e de outras exigências. Assim, a desprogramação irá singularizar o corpo-actante sujeito: Walter Neff se singulariza ao burlar as regras do trabalho; ao “seduzir” a mulher de um cliente; ao tentar praticar um “crime perfeito”; ao rejeitar uma promoção a analista de seguros; ao arrepender-se e tentar matar sua cúmplice e destinadora; entre outras ações; no caso de Ray, este se singulariza por deitar-se com a mulher de seu patrão; por aceitar os riscos de uma relação incerta e errada; por tentar acobertar a cena do crime; por preferir enterrar vivo seu ex-patrão a salvá-lo, entre outras ações; Loren, que deixa sua marca logo no início do filme, quando narra “aqui no Texas, as pessoas resolvem as coisas ao seu modo”, se singulariza por quebrar protocolos da profissão; por aceitar um contrato de morte; por não cumprir o contrato; por assassinar o contratante; por perseguir e matar Ray; por invadir o espaço do outro (a casa de Abby).

Figura 10 – Neff carrega o corpo de Phyllis após matá-la

Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

Assim, nas duas narrativas fílmicas analisadas até aqui, a ordem comprometida não pode mais ser restabelecida, muito menos restaurada. O que é colocado em jogo é a natureza dos papéis assumidos pelos protagonistas, nesse caso, o papel do transgressor. Na verdade, esse corpo-actante, sujeito transgressor, coloca em pauta não a restauração dos valores comprometidos, mas, do seu ponto de vista, uma reavaliação. Essa reavaliação implica a instauração de um novo sistema de valores, cujo propósito é criar condições possíveis para “[...] restaurar *uma capacidade mínima de discernimento e de distinção*” (FONTANILLE, 2011, p. 24, grifo do autor), mesmo que pelo viés transgressivo. Portanto, é exatamente isso que irá permitir “[...] a aplicação de dois limiares de inércia (remanência e saturação): uma instauração (ou uma restauração) da diferença no cerne de uma dinâmica corporal”. (FONTANILLE, 2011, p. 25).

Tal discernimento, ou seja, a capacidade de compreender situações, de separar o certo do errado, implica um corpo-actante sujeito falível, induzido pela fraqueza de caráter, a entrar em um mundo infernal. Um sujeito que, no momento do ato ilícito, com certos valores pretendidos, tais como dinheiro, poder e sucesso, aceita esse novo mundo e o compreende como uma possibilidade, como um mundo sem prescrições e repleto de

oportunidades. Assim, no universo do *noir* e do *neonoir*, não há escapatória para esse corpo-actante transgressor, pois a corrupção não deixa ninguém imune; ela atinge qualquer um, homem ou mulher falíveis, ambos propensos aos erros, ao lapso moral, ou a uma má decisão. Reavaliar e instaurar um novo sistema de valores, mesmo que às avessas, é, antes de tudo, propor um novo esquema narrativo pautado pela desprogramação sistemática dos corpos-actantes.

Desse modo, rejeitando o sistema, o previamente programável, tais actantes cumprem uma desprogramação sistemática que faz surgir, então, um novo esquema narrativo, o *esquema de triagem axiológico*, diferente do esquema da busca (FONTANILLE, 2011, p. 25). Esse novo esquema, adaptado por nós, é concebido como segue:

Quadro 1 – Esquema de triagem axiológico

1. <i>Mistura</i> → (confusão axiológica)	2. <i>Triagem</i> → (singularização individual)	3. <i>Separação</i> (distinção dual e instauração do valor)
--	--	---

Fonte: Fontanille (2011, p. 25).

Figura 11 – O sujeito singularizado Neff é descoberto na confissão de seus crimes



Fonte: *Pacto de sangue*, Wilder, 1944.

A singularização dos percursos dos corpos-actantes sujeitos, como vimos, participa dessa restauração, pois introduz uma primeira distinção emergente: a singularidade em relação a uma massa indistinta. Em suma, é isso que dá a base para esse esquema de triagem axiológico. Assim, a desprogramação é manifestada nos enunciados fílmicos em questão por uma sucessão de “[...] peripécias provocadas pelos atos faltosos e pelos deslizos, que, por sua vez, se analisam então como uma suspensão dos programas de busca, e como a emergência de uma singularidade, necessária para a operação da triagem axiológica”. (FONTANILLE, 2011, p. 25). Cada ponto de bifurcação narrativa, nesse sentido, trabalha sobre a multiplicidade das possibilidades, e o conjunto desses pontos de bifurcação irá funcionar então como uma espécie de filtro em virtude da triagem axiológica. (FONTANILLE, 2011, p. 25). Portanto, justificando a escolha da sintaxe narrativa para a constituição dos corpos-actantes, o autor francês afirma:

Esta nova esquematização não é incompatível aqui com um esquema de busca mais profundo, e que confirma a ancoragem corporal da sintaxe narrativa. Essa busca, de fato, seria aquela da *sobrevivência* física: fome e alimentação, sede e saciedade, saúde e doença, vida e morte, tais são as apostas subjacentes e incessantemente reconvocadas; diante de um grupo de destinadores deficientes, a sobrevivência torna-se então o problema a resolver, e a solução reside na suspensão de todos os papeis e de todos os programas canônicos, e na invenção de uma nova singularidade, de uma maneira que poderia ser utilmente comparada à escolha de uma vítima emissária (mas com esta nuance que a singularidade é aqui salvadora sem ser sacrificada). Nesta perspectiva, o *esquema de triagem axiológico* é sempre uma fase necessária do *esquema de sobrevivência*. (FONTANILLE, 2011, p. 25, grifos do autor).

Conclusão

Observando tal esquema proposto por Fontanille, e aplicando-o aos filmes em questão, o delito parte, em ambos os enunciados, de uma *reavaliação transgressora*, em que os valores previsíveis e programáveis são recusados em detrimento de outros; essa transgressão permite uma triagem que, de certo modo, singulariza o actante sujeito, cuja resistência provocará uma separação de um conjunto uniforme, de uma massa social indistinta que segue o programável sob os auspícios da lei. Tais protagonistas, falíveis e sem brilhos, homem ou mulher opacos, de reputação manchada, instauram, portanto, um problema com a dualidade do valor, pois sua capacidade de

discernimento real dos fatos está totalmente apagada, já que cruza a divisa moral e retorna, quando não os próprios criminosos, físgados em sua própria rede de mentiras, e corrompidos pela criminalidade. A falta de discernimento real dos acontecimentos que seguem torna esses corpos atolados até a alma nos crimes quase perfeitos. Como bem observa Park (2011, p. 23), os protagonistas dão um “passo em falso”, ficam atentos para cobri-lo, tornam-se cúmplices, ou, de algum modo, vão em direção ao crime. Implicados até o pescoço pelos crimes que cometeram, seja por uma chance, um erro, um lapso moral, ou uma má decisão, tornam-se, com frequência, os principais suspeitos. Ao olhar para o sistema da triagem axiológica, em que os valores são colocados em xeque, podemos perceber que, no que corresponde à distinção dual, e, conseqüentemente, à instauração do valor, tais corpos-actantes, sujeitos transgressores, tentam apagar o que foi prescrito por lei, e postulam novas regras de acordo com seus anseios. Uma restauração de antigas leis não é mais possível, não é mais cabível, pois foi a partir delas, e de sua falibilidade, que um sujeito normal foi induzido pelo lado mais fraco de sua personalidade para ir ao encontro do inferno aberto sob seus pés. É a partir dessa ruptura, desse cruzamento além da divisa moral, que urge a possibilidade narrativa de um novo modelo legislativo, social, que comporte uma interpretação sobre o delito, a transgressão, como uma forma de sobrevivência. Se tais preceitos pretendidos irão dar certo, pelo menos no fluxo narrativo do *noir* e do *neonoir*, da maneira como os transgressores imaginam ou deixam pressupostos pelas suas ações, isso ainda permanece uma questão em aberto.

Referências

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DUNCAN, Paul. *Film noir*. Great Britain: Pocket Essentials, 2006.

FONTANILLE, Jacques. A semiótica do corpo: entre psicanálise, fenomenologia e antropologia. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (Org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Ed. da Unesp, 2004. p. 89-116.

FONTANILLE, Jacques. *Corps et sens*. Paris: Puf, 2011.

GOSTO de sangue [*Blood simple*]. Direção: Joel Coen. Produção: Ethan Coen. EUA, 1984. Manaus: F. J. Lucas/Concorde, 2002. 1 VHS. Cor. 97 min.

GREIMAS, Algirdas Julien. Les actants, les acteur set les figures. In: GREIMAS, A. Julien. *Du sens II: essays sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. p. 49-66.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, junho de 2009.

PACTO de sangue [*Double indemnity*]. Direção: Billy Wilder. Produção: Buddy G. Desylva e Joseph Siström. EUA: Paramount Pictures Inc., 1944. Brasil: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD. Preto e branco. 108 min.

PARK, William. *What's the film noir?* Lanham, Maryland: Bucknell University Press, 2011.

SILVER, Alain; URSINI, James (Ed.). *Film noir*. Tradução de Constança Santana. Lisboa: Taschen, 2012.

SPICER, Andrew. *Historical dictionary of film noir*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2010.